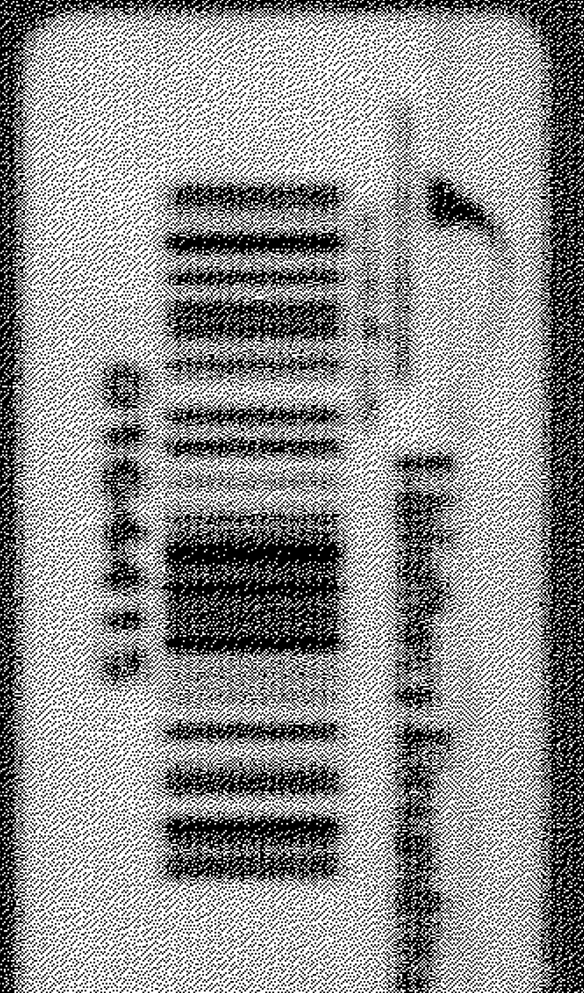
عماد نداف
محمد نداف

الدراما التلفزيونية

«التجربة السورية نموذجاً»
من السيناريو إلى الإخراج

«دراسة»

تصميم: حيدر يقّو



الطبعة الأولى ـ ١٩٩٤

دار الطليعة الجديدة

سوريا ـ دمشق ـ ص.ب ٣٤٤٩٤

هـ: ٧٧٥٨٧٢

إخراج: أمل محمد

الغلاف: وليد معماري

رسومات: عماد حسن

الدراما التلفزيونية

«التجربة السورية نموذجاً»

السيناريو - الديكور - الموسيقى التصويرية -
المونتاج - التصوير - التمثيل - الإخراج -
الرقابة والإنتاج

1994

إعداد: عماد نداف
محمد نداف

☜ **تنويه:**

لابد من توجيه الشكر إلى كل من قدم لنا مساعدة في إعداد هذا الكتاب، ونخص بالشكر كل من: عزام فوق العادة - وجدي كامل - محمد ابراهيم - خالد مارديني - فرات زكريا.

مقدمة الكتاب:

✍ بقلم: المخرج هيثم حقي

منذ زمن بعيد وأنا أفكر في الكتابة عن الدراما التلفزيونية العربية واقعها وآفاق تطورها. وقد منعتني عن استكمال مشروعي هذا مشاغل العمل التلفزيوني التي تستهلك الوقت كله. وحين علمت بمشروع يعده الأخوان عماد ومحمد نداف عن الدراما التلفزيونية السورية كنموذج، استغربت أن يتنطح شخصان، لم يكن يبدو لي أنهما على صلة وثيقة بمسألة الدراماالتلفزيونية، لمهمة صعبة كهذه. لكنني حين قرأت بحثهما الذي أقدمه الآن للقارىء العزيز، فوجئت بالجهد الكبير المبذول وكم المعلومات الواسع المتوفر في الكتاب. فقد لخص الكتاب، على صغر حجمه، الملامح الأساسية للعملية الفنية التي ينتج عنها العمل الدرامي التلفزيوني (والسينمائي بالطبع) من النص إلى النسخة النهائية. وأعتقد أن التنقل بين النظري والأمثلة من الدراما السورية جاء موفقاً، لتتوضح الأمور تماماً للمتابع العادي لفن السينما والتلفزيون. إلا أن الكاتبين أحجما عمداً عن الإستنتاجات الواضحة التي تضعهما ضمن هذه المجموعة أو تلك من العاملين في حقل الدراما التلفزيونية في سورية، دون أن يخفيا تعاطفهما مع النوعية الفنية الجيدة. ولأن البانوراما التي يقدمها الكتاب واسعة حقاً لا بد لي من الإشارة الجلية إلى نقاط الخلاف الرئيسة بين اتجاهات العمل التلفزيوني السوري خصوصاً والعربي عموماً.

إن فن الدراما التلفزيونية، برأيي، الذي نقله الكاتبان بأمانة في السياق من خلال لقاء معي والإطلاع على المقالات التي كتبتها في الصحف والمجلات. هذا الفن لا يمكن أن يأخذ مكانه الصحيح إلا إذا نظر إليه باعتباره فناً سمعياً بصرياً يستخدم اللغة السينمائية

شأنه شأن الفن السابع (السينما)، ولا أعتبر الإختلافات البسيطة التي أتاحتها تقنية الفيديو، والتي تتقدم في عصر الكومبيوتر بسرعة هائلة، لها أي علاقة بالجانب (اللغوي) الفني فهي ليست أكثر من تنويعات على اللحن الأساسي كما يقول الموسيقيون. هذه المقولة البسيطة يظن البعض أنها انحياز من سينمائي ترك السينما ولا تزال تراوده أحلامها ليعمل في مجال الدراما التلفزيونية، هي في الحقيقة إنحياز لجودة العمل التلفزيوني، فحين نقول إن العمل التلفزيوني يجب أن يصنع بلغة سينمائية راقية فإننا نطالب بتغيير تام للعقلية التي تحكم واقع الإنتاج التلفزيوني العربي. إن المشكلة الرئيسة في الدراما التلفزيونية العربية، من وجهة نظري، تكمن في النص والإنتاج، وسيقول قائل: النص والإنتاج، هما كل شيء!! أعتقد أن الذي يقرأ هذا الكتاب بإمعان سيجد ان الأمر ليس بهذه السهولة.

مشكلة النص لها شقّان: شق يتعلق بالرقابة وولادة العمل التلفزيوني العربي من رحم الدراما الإذاعية وفي أحسن الأحوال من المسرح المتخلف، والشق الثاني يتعلق بإدعاء الخصوصية التلفزيونية الذي أنتج الدراما التلفزيونية العربية المصنوعة بلغة سينمائية بدائية، وهذا الشق يقودنا للمشكلة الرئيسة الثانية أقصد الإنتاج.

الإنتاج في الدراما التلفزيونية العربية دون المستوى المطلوب بعشرات الدرجات. ولأن الجميع اتفق على سقف الكلفة القليلة جداً للساعة التلفزيونية (الوسطي عشرة آلاف دولار)، فإن كل المحاولات التي تبذل لانتشال الدراما التلفزيونية العربية هي ضرب من جنون الفنانين. الذين يريدون تحقيق ذاتهم ضمن شرط إنتاجي ورقابي يكاد يطبق على أنفاسهم.

إن الدراما التلفزيونية السورية التي اعتمدت على مواهب مجموعة من المبدعين الذين تعاملوا مع هذا الحالة من الإستحالة بجدية، وقدموا أعمالاً، بعضها يمكن أن نقول عنه جيداً ضمن الشرط والظرف القاسي المفروض عليهم، هذه الدراما تقف على مفترق طرق اليوم. فقد ازداد كم الإنتاج ونشط القطاع الخاص، وهو في المجال التلفزيوني ما يزال حتى الآن قطاعاً نظيفاً نسبياً، وأخذ التطور الهائل لوسائل الاتصال واستقبال المحطات بالجملة من الأقمار المختلفة بواسطة الصحون ينتشر كالنار في الهشيم، مما جعل الدراما التلفزيونية العربية والدراما التلفزيونية السورية من ضمنها تقف أمام هذا

المفترق الخطير. فهي إما أن تراجع نفسها على المستويين الإنتاجي (أي مستوى السوية الفنية بالنتيجة). والرقابي وهو الأهم؛ لتتغير العقلية التي تحكم العمل التلفزيوني العربي والتي تجعله خالياً من الهموم الحقيقية للمواطن العربي بسبب المحرمات الثلاث: الجنس والسياسة والدين. وبالتالي تقوم بتغييرات جذرية على الآلية الحالية للإنتاج والكتابة والعمل الفني من ألفه إلى يائه بحيث نرى أعمالاً عربية مصنوعة بلغة سينمائية راقية، بدل هذا الحد الأدنى الذي يغرق فيه الفنان العربي، تتناول هموم الوطن والمواطن بصدق وإمتاع. وإما أن يبقى الحال كما هو عليه، ونكون كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال مدعية أن شيئاً لا يحدث وأن لا خطر على الإطلاق، ونستمر بصناعة أعمال (خالية من الدسم) بلغتها الفنية (السينمائية البدائية) وبالتالي سينصرف عنها المشاهد العربي لأنها لن تصمد أمام المنافسة المنهمرة على المواطنين العرب من السماء.

إن هذا الكتاب الذي يرينا الطريق نظرياً، ويستخدم أمثلته بحذر وتهذيب دون إساءة ودون تجريح وأحياناً بمجاملة، يستحقها فنانونا لما يعانونه من ضغط حقيقي ليصنعوا شيئاً ذا قيمة ضمن الظرف الإنتاجي والرقابي الخانق، هذا الكتاب يجعلنا نستعرض واقع درامانا بتفصيل وتأمل، فهل سيدفعنا هذا التأمل لنبحث جدياً آفاق تطور هذه الدراما؟!..

هيثم حقي

إشارات

□ ظهور التلفزيون:

على الرغم من اعتماد أواسط الأربعينات، كتاريخ لظهور التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيري. إلا أن الاستخدام العملي الجماهيري بدأ في الخمسينات حيث «برز التلفزيون بوظيفته الإتصالية، ذات الاتجاهات والوظائف الايديولوجية، والتعليمية، والثقافية، واستخدام وسائل تعبير جديدة. ولم تأت نهاية الخمسينات إلا وأصبح عدد مشاهدي التلفزيون /٩٥/ مليون نسمة»[١].

وفي ذلك الوقت، كانت الإذاعة قد بدأت بالإنتشار منذ بداية العشرينات، وكان لها دورها الهام والمتميز، وكانت السينما قد بدأت تقفز تلك القفزات الهامة بعد مرحلة السينما الصامتة. وهذا يعني أن ظهور التلفزيون كان تالياً لظهور الإذاعة والسينما.

لقد اعتبر ظهور التلفزيون، كوسيلة اتصال بصرية جديدة واسعة الإنتشار، ثورة كبيرة من الثورات التقنية التي حققها القرن العشرين. إذ أن الإعتماد على الصورة، سيصبح فيما بعد، من أهم عوامل الإتصال الجماهيري. وكما يقول روبرت واينر، فإن بإمكاننا الحصول على أفضل رجل في العالم من حيث كونه مراسلاً وكاتباً في آن واحد «ولكن تقريره الإخباري سيؤول إلى السقوط مالم تتوفر له الصور المناسبة»[٢].

إن التلفزيون حقق أو ينبغي عليه أن يحقق، شروطاً هامة في مجال الايصال إلى الجماهير. ونستطيع القول إن هذا الجهاز الصغير الذي أضحى موجوداً في كل بيت،

(١) ـ د.أ. بوريتسكي ـ الصحافة التلفزيونية ـ ص /١١/.

(٢) ـ روبرت واينر /مراسل شبكة CNN في بغداد ـ يوميات من بغداد ـ مشاهد حية من بغداد خلال الحرب. ص/٥/.

سحب البساط من تحت أقدام السينما، وحتى من تحت أقدام الإذاعة، على الرغم من خصوصية كل منهما. ومن وجهة النظر الجمالية، احتل التلفزيون أيضاً مكاناً خاصاً في منظومة الوسائل الإعلامية، فقد «ظهر الراديو، ولم يطرح أحد ـ عملياً ـ سؤالاً جدياً حول ولادة فن جديد هو فن الراديو. أما اليوم فإن الكثير من المنظرين يميلون إلى اعتبار التلفزيون فناً مستقلاً، جديداً..»(٣).

هذا يعني إن التلفزيون، ومنذ السنوات الأولى لظهوره دخل في معركة حقيقية مع وسائل الإتصال التي سبقته. وقبل الإنتقال إلى هذه النقطة، لابد من عرض الخصائص الطبيعية للتلفزيون، كما عرضها بوريتسكي في كتابه عن الصحافة التلفزيونية، فالخاصية الطبيعية الأولى للتلفزيون «هي طابعه (سمته) التركيبي ـــ الصناعي (SYNTHETIC CHARACTER) التي تعني مقدرته أو (قابليته) على أن يستخدم الصورة والصوت والمونتاج والموسيقى والتركيب والمؤثرات الصوتية..»(٤).

أما الخاصية الثانية، فهي خاصية التزامن، حيث يستطيع التلفزيون أن يصل إلى ملايين المشاهدين في لحظة وقوع الحدث، وفي بيوتهم. في حين أن الخاصية أو «السمة المميزة الثالثة للتلفزيون هي كلية الوجود، أي وجوده في كل مكان..»(٥).

ويعلق بوريتسكي على هذه الخاصيات بقوله «إن خاصية التلفزيون هي التي تحدد الشروط الخاصة والمميزة لإدراكه الحسي، بمعنى فهم واستيعاب ما يقدمه، وهذه الشروط الخاصة والمميزة للإدراك الحسي في التلفزيون. تقوم بدورها بالتأثير على وسائل وطرائق التعبير في التلفزيون»(٦).

□ العلاقة بين التلفزيون والفنون الأخرى:

مع تطور الحياة يتطور كل شيء، وبالتالي يتطور الفن بدوره، بل وتظهر فنون أخرى جديدة لم تكن موجودة من قبل.

ولكن ظهور هذه الفنون لا يعني عزلتها عن الفنون السابقة لها أبداً، بل على العكس تتفاعل معها وتستمد منها قوة ما.

---

(٣) ـ يفعيني غروموف ـ السينما والتلفزيون ـ ص/٥٨/.

(٤) ـ د. أ. بوريتسكي ـ الصحافة والتلفزيون ـ ص/٤٢/.

(٥) ـ المصدر السابق ـ ص/٤٢/.

(٦) ـ المصدر السابق ـ ص/٤٢/.

إن قدم الفن المسرحي لم يلغه، إنما أعطاه أصالة، وهذا ما جعل الحياة تطوره وتعطيه أبعاداً ورؤى جديدة، ووظائف لم تكن موجودة فيه. وهذا ما جعله بالتالي سخياً في إعطاء الفنون الأخرى كل ما يستطيع.

كذلك فإن ظهور الفن السينمائي، لم يكن يعني أبداً طمساً للفن المسرحي، بل على العكس أخذ منه وأعطاه، وإن كان الفارق كبيراً بين نسبة الأخذ والعطاء.

ونفس القول ينطبق على التلفزيون، الذي لم تمكنه سيطرته السريعة على نسب كبيرة من الجمهور من إلغاء الفن المسرحي ولا الفن السينمائي، وإنما تعايش معهما، ونما في أحضانهما، وأخذ منهما الكثير الكثير، فالتلفزيون الذي يبدو لنا الآن نجماً يشغل الكثير من وقتنا، يعترف ببساطة أنه أخذ الكثير عن المسرح والسينما. وعلى الرغم من التلاوين التي انصبغ بها فن الشاشة الصغيرة من تلك الفنون، فإنه يسعى باستمرار ودأب لتكوين النمط الخاص به كفن تلفزيوني، وإن كان مبنياً على الفنون الأخرى.

فمنذ بداية نشوء التلفزيون، لم تكن هناك هوية تلفزيونية مستقلة. لم تكن هناك لغة تعبير خاصة به، لأسباب يبين الدكتور أديب خضور اثنين منها وهي:

١ـ جدة هذه الوسيلة.

٢ـ استعارة التلفزيون للعاملين في وسائل اخرى.

ويقول: «ولأن خصوصية التلفزيون كوسيلة اتصال، لم تكن مدركة بعد (...) لذلك كانت المهمة الأساسية للجميع هي تطويع المواد التي يلمون بها، لتصبح تلفزيونية، سواء من حيث طريقة المعالجة، أو من حيث التقديم»(٧).

وكانت هذه المهمة مهمة شاقة، وأثارت مايمكن تسميته بالمواجهات الفنية. إلا أنه، وعلى الرغم من ذلك، انشق الطريق واسعاً أما م التلفزيون في صدد إيجاد لغته الخاصة.

كان المؤلف المسرحي فيما مضى «سجين دوائر ثلاث، أو أربع، ليست له حرية الإنطلاق التي للروائي أو كاتب السيناريو.

لابد للمؤلف المسرحي أن يرتب حوادثه في ثلاثة أو أربعة أمكنة وفي ثلاثة أو أربعة أوقات معلومة، ففي هذه الأمكنة، وفي هذه الأوقات لا بد أن تجري الحوادث بشخوصها فوق المنصة، مبتدئة ببداية الموضوع، ومنتهية باسدال ستار الختام»(٨). في حين أن

(٧) ـ الدكتور أديب خضور، من حوارنا معه حول هذا الموضوع.

(٨) ـ دليل المخرج الذكي ـ ص/١٠٢/.

التلفزيون منفلت من هذا «السجن»، وقادر بالتالي على التجول في أمكنة غير محدودة العدد، وفي أزمنة مختلفة. بالإضافة إلى ان السياق العام كله يمكن أن يكون قد نقل عن أرض الواقع مباشرة.

وهكذا يكون التلفزيون قد تميز عن المسرح في كونه لا يتشخص بالمسرحية المؤلفة «بل يعطي الحياة نفسها، ويعيد تكوينها مباشرة بواسطة تنظيم التوصيل التلفزيوني على الشاشة»(٩). وهناك اختلافات أخرى لها علاقة بالفراغ المجسد عليه العمل على المسرح، وحجم الممثل على الخشبة وتقنيات ذلك على الشاشة.

يقول بوريتسكي: «إن الخلاف الرئيسي بين التلفزيون والمسرح هو أن التلفزيون لا يقدم للمشاهد العالم الحقيقي. بل يقدم له فقط صورة ذات بعدين. إن المساحة (الفراغ) التي تؤطرها الكاميرا، والتي تعرض صورتها على الشاشة، يمكن عرضها وإظهارها بلقطات مختلفة، ومن زوايا متعددة، كما يمكن تركيبها (إعدادها)..»(١٠).

أما الإختلافات بين السينما والتلفزيون فيمكن تلخيصها بأن السينما تقدم أحداثاً واجهت الكاميرا في الماضي، فيما يقدم التلفزيون للمشاهد صورة الحاضر. وبأن مكان العرض التلفزيوني أكثر ألفة على الرغم من صغر الشاشة، بالإضافة إلى الاختلافات التقنية، والتي تنعكس على المشهد البصري، لكن بروينسكي لا ينسى أن يقول إن التلفزيون أخذ من السينما «لغتها، تنوعها، مرونتها، انتشارها، طرق تعبيرها المؤثرة والقوية، وقام بملاءمة هذه اللغة مع طبيعته الخاصة»(١١).

ويضيف بروتيسكي: «في الواقع إن القرابة الوثيقة بين التلفزيون ووسائل الدعاية والفن هذه، واضحة تماماً. فقد ورث التلفزيون الحوار والحدث والتمثيل عن المسرح، كما ورث الشاشة وطرائق تعبيرها عن السينما..»(١٢).

إن الدراما التلفزيونية في حالة تشريح أدواتها، ومقارنتها مع دراما المسرح والسينما، تتأثر بكل تلك الإختلافات التي تحدثنا عنها بشكل عام، ولكن هذا التأثير لا يلغي أبداً وجود العوامل المشتركة والهامة، والتي إذا تمكنا من اقتفاء آثارها، نكتشف نقيض ما نبحث عنه، وهو «العلاقة الوشيجة بين هذه الفنون» إن التلفزيون يتبدى «الابن الشرعي

(٩) - يفغيني غرموف - ص/٥٩/.

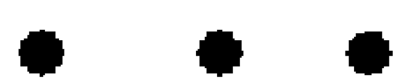
(١٠) - الصحافة التلفزيونية - ص/٣٨/.

(١١) - المصدر السابق - ص/٣١/.

(١٢) - المصدر السابق - ص٣٢.

للسينما». ومن قبله كانت بداية السينما بداية مسرحية «وقبل اختراع المونتاج، لم تكن اللقطات وحركة الكاميرا مكتشفة بعد. كان كل ما يحدث هو نقل على الطريقة المسرحية. فالكاميرا كانت ثابتة وهي تمثل المتفرج الجالس في منتصف الصالة في المسرح، وبذلك تمثل وجهة نظره، التي هي بدورها وجهة نظر مسرحية..»(١٣).

فبداية السينما كانت مسرحية أساساً، أو مرتكزة على المسرح، وبداية التلفزيون كانت بدورها مرتكزة على السينما.



لقد تأثر التلفزيون العربي السوري، ومنذ لحظات نشوئه الأولى بكل تلك الظروف. ففي الساعة السادسة من يوم الثالث والعشرين من تموز عام ١٩٦٠ انطلقت شارة البث التلفزيوني، ولم يكن هناك الكادر التلفزيوني والدرامي متوفراً آنذاك.

كان ظهور التلفزيون حدثاً مميزاً شهدته البلاد، حيث احتشد الناس في الساحات والمقاهي العامة لمشاهدة البث التلفزيوني العربي السوري. ولم يكن أحد من ذلك الجمهور يعلم أنه وقبل / ١٠/ دقائق فقط من بدء الإرسال كان هوائي البث في قمة جبل قاسيون لايزال قيد الإنجاز(١٤). بمعنى آخر، لقد بدأ العمل في التلفزيون العربي السوري بشكل مفاجيء، ولم يكن هناك مكان للإرسال ولا حتى استوديوهات جاهزة، ولكن قرار بدء البث كان حاسماً على ما يبدو لأنه يصادف ذكرى ثورة ٢٣ تموز.

كذلك، فإن البث التلفزيوني، كان ضيق الرقعة، بل وكانت ساعات البث قليلة أيضاً. وفي ذلك الوقت كانت الإذاعة قد خلقت تواصلاً هاماً وواسعاً مع الجمهور، وكان من الضروري الإستفادة من تجربتها ومن كادرها الفني والتمثيلي، كذلك قدمت الصحف الموجودة في تلك الآونة بعضاً من كادرها. وهذا ما فعله المسرح أيضاً.

إن هذا كان يعني مباشرة، أن كل من جاء إلى التلفزيون، جاء بخبراته التي اكتسبها من وسيلة الإتصال التي جاء منها وعلى هذا الأساس يصف نزار شرابي تلك المرحلة بتعبير مكثف واضح، وهو: «لقد كنا أطفالاً في الصورة»(١٥). وبالتالي، فإن لغة التعبير التلفزيونية لم تظهر إلا فيما بعد!

---

(١٣) ـ حاتم علي ـ من حوار تم معه في مبنى الإذاعة والتلفزيون بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٢.

(١٤) ـ يحيى الشهابي (أول مدير عام للإذاعة والتلفزيون) ـ مقابلة أذيعت مساء ٢٣ تموز ١٩٧٥.

(١٥) ـ نزار شرابي (مخرج وممثل قديم) ـ مقابلة أذيعت مساء ٢٣ تموز ١٩٩٤.

وقد لاحظ الدكتور أديب خضور انكفاء الكتاب الكبار عن المساهمة في الأبداع التلفزيوني آنذاك، فمنهم من رفض ومنهم من نظر نظرة استعلاء للعمل فيه. وهذا ما أفسح المجال لكثير من أنصاف الأدباء لسد هذا الفراغ. وبالتالي قدمت الأعمال الدرامية التلفزيونية بطريقة فيها الكثير من السلبيات(١٦)، ويمكن القول إن الدراما التلفزيونية في ذلك الوقت جاءت، كضرورة، راحت تفتش عن عوامل نشوئها وعوامل النشوء هذه ارتبطت بكفاح الكادر الذي بدأ يعمل بها.

فمن أين يأتي النص الدرامي؟

ومن الذي يعد هذا النص بلغة الصورة؟

ومن الذي يجسده، فيمثله ويخرجه للتلفزيون؟

وبأي طريقة يصوّر؟

لقد كتب النص الدرامي التلفزيوني بطريقة إذاعية، وكان يكتب على النصوص في بعض الحالات كلمة: (مسمع) بدل كلمة (مشهد). ثم عاشت الدراما التلفزيونية مرحلة «قلق النص» إذ كانت الحلقة الدرامية تكتب وتصور وتعرض قبل أن تكون الحلقة التي تليها قد كتبت أو أعدت.

وعلى الرغم من كل تلك الظروف، شقت الدراما التلفزيونية طريقها، وتظافرت الجهود، فأخرج خلدون المالح «الإجازة السعيدة» وأخرج نزار شرابي «رابعة العدوية» و«نهاية سكير» وأخرج جميل ولاية مسلسل «نهاوند». ثم عاد علاء الدين كوكش من بعثة خارجية، وقدم مسلسل «من أرشيف أبو رشدي» الذي ألفه حكمت محسن للاذاعة، وأعده زكريا تامر للتلفزيون.

وهكذا راحت تتوالى الأعمال الدرامية التي كتبها عبد العزيز هلال أو حكمت محسن أو عادل أبو شنب وغيرهم.

ولا بد من التذكير بتاريخين هامين، سيكون لهما التأثير الكبير على تطور الشاشة الصغيرة فيما بعد، وهما:

- عام ١٩٧٤ حيث نشأت دائرة الانتاج السينمائي في التلفزيون العربي السوري.
- عام ١٩٧٧ حيث نشأت دائرة المونتاج في التلفزيون العربي السوري، بالاضافة إلى بداية البث الملون.

---

(١٦) - الدكتور أديب خضور من حوارنا معه حول هذا الموضوع.

هذان التاريخان رسما آفاقاً جديدةً للدراما التلفزيونية، وإن كانت بدايات الإنتاج بطيئة نسبة إلى ما حدث فيما بعد.

إن قيام دائرة الإنتاج السينمائي، وقدوم العديد من المخرجين السينمائيين فتح المجال واسعا للحديث عن جدوى السينما في التلفزيون، وعن إمكانية صناعة الدراما التلفزيونية من قبل هؤلاء المخرجين..

وسنجد فيما بعد التطور الكبير الذي نشأ نتيجة ابداعات هؤلاء المخرجين. كما أن قيام دائرة المونتاج، وضع الدراما التلفزيونية في مكانها الصحيح، فتمكنت من استعمال الأدوات الحقيقية التي ساهمت في تطورها، بعد أن كان يعاد تسجيل الحلقة الدرامية كاملاً لعدم امكانية المونتاج أو اعادة اللقطات التي يتطلب العمل إعادتها.

واندفع الإنتاج الدرامي التلفزيوني خطوات هامة إلى الأمام، وبدأت الدراما التلفزيونية، ترسم ملامحها، وتمكن المشاهد من رؤية الأعمال الجيدة والهامة ذات المضامين التي تخدم أهدافاً اجتماعية وتاريخية..الخ.

شاهد «انتقام الزباء» و «الجرح القديم».. شاهد الأعمال الهامة للثنائي «دريد لحام ونهاد قلعي» شاهد «حارة القصر» و«مذكرات حرامي».. الخ. إلى أن جاءت السنوات العشر الأخيرة، لتفرض موقعا متميزاً للدراما السورية، داخلياً وعربياً، فشاهدنا هجرة القلوب إلى القلوب، وغضب الصحراء، والبركان ونهاية رجل شجاع..

لقد أفرزت مرحلة التطور هذه كتّاباً للسيناريو، فرضوا اسمهم بجدارة، وإن لم يستطيعوا بعد تلبية حاجة الإنتاج الدرامي المتصاعد.. كما أفرزت المخرجين الكبار الذين بدأوا يتنافسون بكل أنواع التنافس الشريف مستخدمين أدواتهم بثقة ومعرفة وعلم.

وبين الكتابة والإخراج نما جيل من الممثلين استطاع هذا الجيل الذي تعلم من دريد لحام ونهاد قلعي وعبد اللطيف فتحي ومنى واصف وهاني الروماني وعبد الرحمن آل رشي وغيرهم من عمالقة التمثيل السوري.. استطاع أن يكوّن رديفاً جديداً وقادراً على أن يكون بمصاف كبار الممثلين العرب.. وخلال ذلك، توسعت خبرات الكادر الفني في الديكور والتصوير والماكياج وتصميم الملابس والمونتاج.. ولا يتسع المجال لذكر أسماء الكثيرين الذين أبدعوا في مجالات عملهم.

إن الدراما التلفزيونية السورية اليوم، وقد تمكنت من الحصول على جوائز عالمية بحاجة إلى تأريخ ومعالجة وبحث. . ونحن، إذ نقدم هذه المحاولة، إنما نريد وضع وردة صغيرة بيد كل من ساهم في تطور هذه الدراما، وهي محاولة ينبغي تعميقها...

النص الدرامي:
القصة والسيناريو والحوار

لقد توسع فن الدراما، ولم يعد بالإمكان القبول بتعريف محدد يربط الدراما بالمسرح فقط، كما تخبرنا بذلك القواميس والمراجع المختلفة. فالعصر الذي نعيش فيه هو عصر توالد الأعمال الفنية بتقنيات جديدة، على حد تعبير فالتر بنيامين. لذلك فإن طبيعة الدراما، وفهم مبادئها وتقنياتها الأساسية والقدرة على التفكير بها، والحديث عنها نقدياً أصبحت ضرورية جداً في عالمنا.. «وهذا لاينطبق فقط على أعمال عظيمة تدور حول الروح الإنسانية، أمثال سوفوكليس، أو شكسبير. بل أيضاً على كوميديا الموقف التلفزيونية، أو بحق على أقصر أشكال الدراما، أي الإعلانات التلفزيونية أو الإذاعية..»[١].

لقد ظهرت الدراما التلفزيونية كنوع من الأنواع الفنية التي واكبت ظهور التلفزيون لتحكي رواية أو قصة ما، عبر تشخيصها على الشاشة فالكتابة للتلفزيون هي «قبل كل شيء عمل أدبي (Litrary Wark) وشكلها الأمثل هو السيناريو ومخطط السيناريو(...)، ويعتبر السيناريو التعبير الكامل والشامل (إلى الحد الذي يكون ذلك ممكناً) عن فكرة المؤلف»[٢]. ولقد توطدت علاقة الدراما التلفزيونية مع الآداب الأخرى، من خلال عاملين أساسيين:

- **الأول:** باعتبارها نوعاً من الكتابة.
- **الثاني:** من خلال الاقتباس من التراث الأدبي السابق لها.

هي نوع من الكتابة، لأنها تعتمد أساساً على النص المكتوب، الذي بدونه لاتتحقق العملية الفنية. وفي هذه الحالة يجب معاملتها على أساس الأفكار أو المضامين التي تطرحها، والشكل الذي تعالج فيه هذه المضامين..

(١) ـ تشريح الدراما ـ مارتن أسلن ـ ص/١٣ ـ ١٤/.

(٢) ـ بوريتسكي ـ الصحافة التلفزيونية ـ ص /٧٦/.

وهي نوع من الفنون، لأنها عبارة عن تضافر أكثر من شكل فني في عملية الانجاز الكلي لها.

ولابد من التنويه، أو الإشارة إلى الاستفادة التي مارستها الدراما التلفزيونية من المسرح والسينما ومن فن الرواية والقصة.

كما لابد من التنويه إلى مجمل العلميات الفنية الأخرى التي تساهم في إظهارها على النحو الذي يمكن من خلاله إطلاق التسمية عليها بعد تحقق شرط المشاركة من قبل المتلقي. أي العرض على الشاشة.

وعلى هذا الأساس، فإن كل دراما تلفزيونية، نشاهدها على شاشة التلفزيون، هي بالأصل نص مكتوب. ثم، وبناء على هذا النص تم استكمال العمل الدرامي كله. فهل هذا النص هو المخطط اللازم للعمل الدرامي التلفزيوني؟!..

إنه فعلا هكذا.!. وكلمة السيناريو هي الأكثر دلالة على طبيعة هذا المخطط، الذي يحتوي على الحركة ومضمون الصورة والحوار، الذي تحددهم القصة التلفزيونية.

وكتابة السيناريو أضحت فناً متخصصاً، بغض النظر عما إذا كانت فكرة النص هي لكاتب السيناريو، أو لكاتب روائي، أو غيره.

فالمجتمعات الغربية تعتمد على كتاب متخصصين في مجال السيناريو، على الرغم من كثرة الكتاب الروائيين، والقصيين فيها، وشركات الانتاج تشتري الفكرة من صاحبها سواء كان أديباً، أو لم يكن، ويكفي أن تكون الفكرة جيدة ولامعة، ومناسبة، وإن كانت مكتوبة في صفحة واحدة.

إن كتاب السيناريو المتخصصين هم الذين يأخذون هذه الفكرة، ويتعاملون معها، ويطورونها، ويخرجون الأعمال الدرامية السينمائية أو التلفزيونية منها(٣).

◻ القصة التلفزيونية:

يتضمن سيناريو العمل الدرامي، قصة تلفزيونية، مؤلفة من أحداث وشخصيات تتحرك وتتحدث، وتفعل في هذه الأحداث، وتنفعل بها، وتتفاعل مع بعضها البعض.

---

(٣) ـ مروان ناصح ـ في حوار أجريناه معه بتاريخ ٦/٧/ ١٩٩٤ وقد أورد لنا مثالاً على نص متميز قدمه الشاعر المعروف خالد محي الدين البرادعي لدائرة الانتاج التلفزيوني في سوريا عن حياة ابي حيان التوحيدي، حيث قدم عالماً متكاملاً عن هذه الشخصية التاريخية، وإن كان النص المقدم، والذي تمت الموافقة عليه بالطبع، قد خلا من أصول تقنية السيناريو.

قصة تلفزيونية بنفس المعنى الأدبي لعملية القص، وما تعنيه هذه العملية من سرد لأحداث قامت بها شخصيات معينة، في أمكنة وأزمنة مختلفة... وهذا يعني حاجتها إلى حبكة تربيط بين أجزائها، وإلى عرض مشوق يدفع بالمشاهد إلى المتابعة، لأن البناء الدرامي هو «ترتيب خطي لأحداث وحلقات متصلة أو أحداث تتدافع باتجاه حل درامي...»(٤).

وإذا كانت القصة التلفزيونية، قد جاءت من عملية القص، والرواية، والحكاية، فإن السيناريو جاء من السينما، وهو الذي يتضمن القصة ويعالجها بالحركة والحوار، ويرسم الصور المناسبة لها.

كما أن الجوانب الأوسع لإيقاع العمل الدرامي إنما تكمن في السيناريو أصلاً «وكل التشذيبات التي تدخل على جو الفيلم، ألحانه، تركيبه، وما شابه ذلك إنما تقدمها العناصر المختلفة التي تدخل في الاعتبار عند التنفيذ.»(٥).

وكل نص درامي يقوم على حبكة أساسية، تربط بين أحداثه، وشخصياته وبنائه الكلي. لأن الحبكة هي الهيكل البنائي الشامل للأحداث، أو «النسيج الذي تنتظم فيه الأحداث، والكيفية التي تصاغ بها لتحقيق الأثر المطلوب»(٦).

وتشكيل هذا البناء بالطريقة الصحيحة، هو الذي يؤدي في النهاية إلى إنجاز عمل متكامل، ومترابط تتضافر فيه كل مقومات العمل الدرامي، لأن ما يدخل في مكونات الحبكة هو «الانشطة والتحركات التي تقوم بها الشخصيات والمشاعر والأشجان، والدوافع والصراعات والاكتشافات، والقصة، والحكاية، أو الحدوتة، والتوترات، والتشويق، والمفاجأة، والتدبيرات أو الترويات، والانفعالات، والأسئلة الكامنة وراء الأحداث، والاحتمالات والسببية...الخ...»(٧).

ومن الضروري معرفة وانقات وجهة الحبكة، لأنها من المتطلبات الأساسية عند كتابة السيناريو، ولأن «وجهات الحبكة في نهاية كل فصل هي مرتكزات ومحطات إرشاد للأحداث الدرامية، وأنها تمسك بكل شيء وتحافظ عليه وتضبطه وتربطه ببعضه البعض، إنها دلالات وأهداف وغايات لكل فصل ـ إنها حلقات مترابطة في سلسلة الأحداث

---

(٤) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /١٥/.

(٥) ـ ساتيا جيت راي ـ أفلامنا وأفلامهم.

(٦) ـ دراما الشاشة ـ ص/٣٩/.

(٧) ـ المصدر السابق ـ ص/٤٠/.

الدرامية»(٨). وتلقى هذه المسؤولية عادة على كاتب السيناريو، لأنه مثل كاتب القصة، أو الرواية، عليه أن يربط الأحداث ويمهد لها، ويبني الشخصيات ويرصد تطورها، ويخلق التآلف بين العمل والعاملين به ككل.

فالبناء الكلي للعمل الدرامي «يعتمد على توازن دقيق جداً، بين عناصر عديدة جداً، كلها يجب أن تساهم في النسيج العام، وكلها يعتمد بعضها على بعض..»(٩).

وإذا عدنا إلى النصوص المكتوبة للأعمال الدرامية، نجد أنها لا تكتب بنفس الطريقة التي تكتب فيها الرواية أو القصة القصيرة، أو حتى المسرحية. والسبب في ذلك، هو وضع الفكرة الأولية للصورة والتي جاءت منها كلمة السيناريو.

وإذا كان النص الدرامي التلفزيوني، يكتب بطريقة خاصة، فإن متعة القراءة، التي كنا نحققها أثناء قراءتنا الأدبية، والتي تفسح لنا المجال لتخيل، المكان والشخصيات والحركة الطبيعية، تذهب هنا، وكأن كاتب السيناريو يقول لنا: يجب أن تشاهدوها مثلما أرشدكم أنا!!!.

ولكي لانفسر المسألة على نحو آخر، سنستمع إلى ما يقوله لنا مارتن آسلن حول هذه النقطة في الدراما: «فكر في الأمر على النحو التالي: إن على الروائي أن يصف هيئة الشخصية، أما في المسرحية فإن هيئة الشخصية تتجسد على الفور بواسطة جسم الممثل، وزيه، والماكياج، والعناصر البصرية الأخرى في الدراما، كالجو العام، والمحيط الذي ينشأ فيه الحدث، يمكن نقلها فوراً أيضاً، بواسطة المعدات المسرحية، والإضاءة، وتجمع الشخصيات على الخشبة. (ينطبق هذا أيضاً على السينما ومسرح التلفزيون»(١٠).

وهذا يعني أن المشاهدة غير القراءة. أي أن الخيال موجود في النص المكتوب، ومعدوم في الدراما التلفزيونية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن الرواية غالباً ما تتعامل «مع الحياة الداخلية لشخص ما، وتعنى بأفكار الشخصية، ومشاعرها، وعواطفها، والذكريات التي تخطر ببالها في إطار المشهد الذهني للحدث الدرامي. وفي الرواية تستطيع أن تكتب المشهد نفسه في جملة أو فقرة أو صفحة، أو حتى في فصل، تصف فيه الحوار الداخلي والأفكار والمشاعر والانطباعات الخاصة بالشخصية، وغالباً ما تدور أحداث الرواية في رأس الشخصية. من

---

(٨) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /١٢٦/.

(٩) ـ مارتن أسلن ـ تشريح الدراما ـ ص /٦٢/.

(١٠) ـ مارتن أسلن: تشريح الدراما ـ ص /١٨ ـ ١٩/.

جهة أخرى تروى المسرحية بالكلمات والأفكار والمشاعر، أما الأحداث فيتم وصفها من خلال الحوار الذي يدور على خشبة المسرح المغلقة، في حدود القوس الأمامي لخشبة المسرح الواقع أمام الستارة، والمسرحية تتعامل مع لغة الحدث الدرامي. أما السيناريو السينمائي فيتعامل مع الفضاء الخارجي، مع التفاصيل ـ تكتكة الساعة، طفل يلعب في شارع خال، سيارة تدور حول منعطف ـ السيناريو رواية تسرد بالصور، موضوعة في سياق البناء الدرامي»(١١).

إن لفظ الرواية بمفهومها العام والتقليدي تعني «واقعة تتلخص في أن أحداً ما يروي شيئاً ما. ويقصد بذلك عملية السرد نفسها، بمعنى آخر تدل هذه الكلمة على أن المنظومة الروائية: هي الخطاب الشفوي، أو الكتابي الذي يضطلع بعلاقة الواقعة أو مجموعة الوقائع»(١٢).

بالإمكان القول أيضاً: «إن الرواية تسرد قصة، أي سلسلة من الوقائع المترابطة في الزمان، مع بداية ونهاية. والروائي يدخل في الأحداث التي يرويها عملية التقطيع والاختيار ذات طابع زمني، فهو يمركز ويوضع، يحذف ويقتطع أحداثاً يفضلها، أو يبغي إخفاءها لأسباب أو لسبب من الأسباب. فنراه يعتمد تركيباً خاصاً بسرد الحكاية، التي يتخيلها وذلك بهدف إحداث تأثير معين لدى القارىء: يحتجزه، ويستحوذ على انتباهه، ويثير اهتمامه..»(١٣). وقد نشعر للوهلة الأولى أن هذا ما يحدث في القصة التلفزيونية وهو شعور مشروع، إلا أن أدوات النقد الجمالي لاتقبل به، وإن كانت هناك مسائل مشتركة بين الطرفين.

إن شرعية هذا الإحساس تنبع من كون الدراما ترتكز في مقومات بنائها على نفس المقومات الرئيسية للرواية. فالعمل القصصي، مثلاً، يعتبر أن الخبر هو أول مستلزمات القصة. ويجب أن تتصل تفاصيل هذا الخبر أو أجزاؤه ببعضها البعض «بحيث يكون لمجموعها، أثراً أو معنى كلياً، ولكن الأثر أو المعنى الكلي لايكفي وحده لكي يجعل من الخبر قصة، فلكي يروي الخبر قصة يجب أن يتوفر فيه شرط آخر وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية، أي أن يصور ما نسميه (بالحدث)»(١٤). وهذا ما نلاحظه في أي

---

(١١) ـ سيدفيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /١٥٦/.

(١٢) ـ د. عزة آغاملك ـ تركيب المضمون الروائي ـ الوحدات الروائية ص /٧٧/.

(١٣) ـ المصدر السابق ـ ص /٧٩/.

(١٤) ـ د. رشاد رشدي ـ فن القصة القصيرة، ص /١٧/.

قصة تلفزيونية، سواء تلك التي تعالجها الدراما الطويلة، أو تلك التي تعالجها السهرة التلفزيونية، أو الفيلم التلفزيوني.

أن أي فكرة ترد «في صحيفة أو في خبر تلفزيوني» أو حادث ما ربما وقع لصديق أو قريب يمكن أن يكون موضوعاً لفيلم سينمائي»[١٥]. فكافة القصص السينمائية تشتمل على بناء خطي يعرف بالمثال (الأنموذج)، ويتالف من البداية، والوسط، والنهاية. وفيلم (آني هول) مثلاً هو «عبارة عن قصة تروى بطريقة الرجوع إلى الوراء (فلاش باك)، ومع ذلك فهي قصة ذات بداية محددة، ووسط، ونهاية، والحال كذلك بالنسبة لأفلام مثل (المواطن كين) و(هيروشيما حبيبتي) و(منتصف الليل)..»[١٦].

ونلاحظ على صعيد بناء الشخصية القصصية أنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها «إلا وكان نتيجة لوجود شخص معين، أو أشخاص معينيين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة..»[١٧]. يعني ذلك بالمطابقة وعدم التفرقة بين الشخصية وبين الحدث «لأنه الحدث هو الشخصية، وهي تعمل، أو هو الفاعل وهي تفعل...»[١٨].

وكذلك في القصة التلفزيونية، أو السينمائية، إن «الشخص هو الشخصية الرئيسية التي تقوم بفعل (شيء) هو الحدث أو (الفعل) الدرامي.

عندما نتحدث عن موضوع سيناريو، فإننا نتحدث عن (الحدث الدرامي) (Action) أو (الشخصية). فالحدث الدرامي هو مايحدث، والشخصية (Character) هي التي يحدث لها هذا الحدث الدرامي. كل سيناريو لابد أن يعالج دراميا الحدث الدرامي والشخصية..»[١٩]. وبشكل أدق «بدون صراع لاتوجد دراما، وبدون الحاجة لاتوجد الشخصية. وبدون الشخصية لايوجد الفعل الدرامي والفعل الدرامي هوالشخصية..»[٢٠].

ولو أخذنا أي عمل درامي تلفزيوني، ودرسناه دراسة متأنية لوجدنا أنه عبارة عن رواية، أو قصة، ولكن هذه الرواية، أو القصة، هي تلفزيونية مجسدة، مصورة تجري أحداثها الآن/ في وقت عرضها.

---

(١٥) ـ سيدفيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /١٩/.

(١٦) ـ المصدر السابق ـ ص /١٥/.

(١٧) ـ د. رشاد رشدي ـ ص /٢٩/.

(١٨) ـ المصدر السابق ـ ص /٣٠/.

(١٩) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص/١٧/.

(٢٠) ـ المصدر السابق ـ ص /٢٥/.

إن مضمون مسلسل «ليل الخائفين»* إخراج هيثم حقي. التي اقتبسها ممدوح عدوان عن عمل آخر، وكتب لها السيناريو والحوار. يرشدنا إلى أحداث رواية ما، قرأناها بلغة الشاشة حيث يحكي المسلسل:

قصة مهندس شاب (شريف)، تزوج من سيدة مطلقة (غادة)، كانت متزوجة من رجل قبل شريف (ماهر)، وقد طلقها بعد أن ترك القطر مهاجراً إلى ألمانيا للعمل. حيث أرسل لها من هناك ورقة الطلاق، بعد أن رتب أموره في الزواج من فتاة تعرف عليها قبل السفر، (نادية)، وفعلاً لحقت به نادية إلى ألمانيا حيث تزوجا.

تحل بشريف عقدة من مطلّق زوجته. خاصة عندما يعرف بأنه كان من هواة الأدب، فيبدأ بتقليده بكل شيء من حيث أسلوب حياته وشكله، حيث يحلق شاربيه، ثم بحركاته وسكناته. وبما أن البيت الذي تسكنه غادة وشريف هو نفس البيت الذي كانت تسكنه مع ماهر أثناء حياتهما الزوجية، لأنها ورثته بالأصل من عائلتها. فإن شريف يعيش هاجساً مخيفاً اسمه ماهر. وذات مرة وبينما كان يعبث في صندوق يحتوي على أشياء قديمة لماهر، يعثر على نص رواية كان قد كتبها ماهر قبل طلاقه من غادة. وهي بعنوان (الشارع الأخضر). فيأخذها شريف ويغير اسمها إلى (ليل الخائفين)، وينشرها على أنها من تأليفه. فتلاقي صدىً طيباً في الشارع الثقافي، ولدى القراء.

في هذا الوقت يحضر ماهر من ألمانيا وقد أصبح غنياً، ويفتتح شركة خاصة يطلب لها كوادر فنية وإدارية وعمال.

وتشاء الصدف أن يعمل شريف في شركة ماهر، ويتعرف عليه عن كثب، ويعرفه بأنه هو زوج غادة السابق، ولكنه لايبوح له بزواجه من مطلقته، وعندما يبدأ عمل الشركة، يظهر جشع شريف وحبه للمادة من خلال مشروع يقوم به، على أرض زراعية من أملاك الدولة.

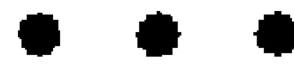
وتحدث مصادفات عدة، بحيث يأخذ ماهر نسخة عن رواية ليل الخائفين ويعطيها لزوجته ناديا لتتسلى بقراءتها. فيخاف شريف أن يفتضح أمره، خاصة وأن ندوات كثيرة أقيمت في التلفزيون، ومن خلال الصحف عن الرواية، وأصبح شريف بسببها من المعروفين بين الأدباء. فيحاول سرقة نسخة الرواية عدة مرات، ويكاد ينكشف أمره. فيستدعي ماهر الشرطة لمعرفة الشخص الذي يدخل (فيلته) خلسة لسبب لايعرفه. وتؤخذ البصمات وتبدأ عملية التحرّي عن الشخص المشتبه به في الدخول إلى الفيلا.

* ـ قام ببطولته كل من جمال سليمان وسمر سامي وبسام كوسا وآخرون.

وبعد جملة من المواقف يقرر شريف الاعتراف بأنه قد سرق الرواية وطبعها باسمه. بعد أن يكون قد فضح عدة تلاعبات يقوم بها شريف لصالح شركته، وعن كونه يقوم بمشروعه في أرض مخصصة لمشروع تشجيري. ويطرح الموضوع على مجلس الشعب لمناقشته. ثم تعقد ندوة في المركز الثقافي العربي تشترك فيها معظم البلاد العربية ويرشح شريف لتمثيل القطر في الندوة من قبل أحد النقاد المعروفين. وبعد عدة محاولات للإعتذار يرضخ شريف لحضور الندوة. إذ يلقي محاضرة عن تجربته في كتابة الرواية، ويحكي كيف أنه سرق الرواية ونسبها إلى نفسه.

ويقول بأنه ليس المهم سرقة الرواية، بقدر مايهم أن كاتبها الأساسي لم يتبين أفكارها الإيجابية. بل عمل وفق أخلاق منافية تماماً لروح عمله الروائي الأدبي. في حين تبنى فيه (السارق) أخلاقيات الرواية.

وتنتهي الندوة، بنفس الوقت الذي يحضر فيه محقق الشرطة لأخذ أقوال شريف.



إن التدقيق بهذا العرض الذي قدمناه لمسلسل «ليل الخائفين»، يعطينا مباشرة أكثر من دليل، على وجود أسس عملية القص والرواية فيه. بمعنى آخر، إن القصة التلفزيونية هي نفسها القصة المروية في كتاب، ولكنها مجسدة بالصورة على شاشة التلفزيون.

والتشابه البنائي هذا، يثير قضية الكتابة التلفزيونية، التي تعيش أزمة نص مستمرة. فلماذا لايكتب القصاصون والروائيون للتلفزيون، ولماذا يكتفون بطباعة قصصهم ورواياتهم وعرضها في الأسواق؟!

إنها مسالة هامة، سبق وأثيرت أكثر من مرة، ولكن الكتاب أنفسهم، يرون أن تحويل النص الأدبي إلى صورة، يستلزم معرفة بهذا الفن. ولكن الأهم أيضاً، وجود الموهبة اللازمة لذلك..

لقد جرت محاولات جادة من قبل أدباء معروفين لكتابة أعمال درامية، وتمكن هؤلاء من تقديم أعمال هامة، وإن تفاوتت مستوياتها. ومن هؤلاء عبد العزيز هلال، وعادل أبو شنب وخيري الذهبي، وعبد النبي حجازي، وممدوح عدوان ونهاد سيريس وحسن م يوسف ووديع اسمندر وفرحان بلبل.. وغيرهم. وقدمت كتابات هؤلاء الأدباء للتلفزيون نصوصاً خففت من حدة أزمة النص التلفزيوني، ولذلك سيظل التلفزيون يعول على مثل هذه الكتابات كثيراً في مجال الدراما.



إن العودة إلى تجربة عبد النبي حجازي، في هذا المجال، تؤكد إمكانية تقديم نص تلفزيوني جيد، من قبل الكاتب الروائي أو القصصي، وخاصة عندما يتم اتقان ادوات الكتابة الجديدة.

وعبد النبي حجازي كاتب روائي، قدم محاولات جادة للتلفزيون، تمكنت هذه المحاولات في النهاية، من إفراز نصوص من أهم النصوص التي تعامل معها التلفزيون.

إن العودة إلى هذه التجربة ترينا طريقة الكتابة لديه، حيث تمتزج في كتاباته «التقنية الروائية مع التقنية المسرحية مع التقنية التلفزيونية..

تمتزج هذه التقنيات مع بعضها البعض، لأن العلمية في النهاية، هي عملية قص، وشخوص، وأحداث، وزمان ومكان ..»(٢١). بل أن عبد النبي حجازي نفسه، يؤكد أن اقرب الكتاب إلى كتابة الدراما هم كتاب الرواية والقصة، ولكن، على كل من يريد كتابة الدراما التلفزيونية من هؤلاء «أن يطلع، ويقرأ في فن السيناريو، مع التأكيد أن الكتابة هي قبل كل شيء، موهبة، قبل أن تكون دراسة أو حرفة»(٢٢).

في قصة «النسيان» يتابع عبد النبي حجازي حركة الشخصية على النحو التالي، وكأنه يسجل مشهداً في سيناريو: «يغادر الغرفة. البناية. يزج نفسه في لباب الزحام. ينغمس في دائرته. يرابط خلف طاولته. يخرج ورقة وقلماً: مئة وخمسون ليرة أجرة الغرفة. خمس وسبعون للجمعية السكنية. ستون للسمان. كبر الرقم.. يرتعد، يهدأ..»(٢٣).

وفي «قارب الزمن الثقيل» نقرأ:

«الباب يتراجع ببطء، وتطل صينية عليها أدوات الشاي، وراءها نوال، تضعها على باطن كفها بمهارة سيدة البيت، وعيناه الواسعتان تبحثان. فتقترب من التلفزيون، وتحمل منصة صغيرة، وتضع الشاي أمامه بولاء الزوجة، المبدع، وتستعيد نفسها، وتنتفض من خيبتها..»(٢٤).

على هذا الأساس، ينبض الإحساس بالصورة المرئية ويبرز التركيز على الحركة، في النص الأدبي، حتى في دقائق الأمور، هذا الشيء مكّن عبد النبي حجازي مع ولعه بفن

---

(٢١) - عبد النبي حجازي من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٨/١.

(٢٢) - المصدر نفسه.

(٢٣) - عبد النبي حجازي - حصار الألسن - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٧٩ ص /٧٧/.

(٢٤) - عبد الني حجازي - قارب الزمن الثقيل - اتحاد اكتاب العرب - دمشق - ص /١٥١/.

السينما، وأصوله منذ زمن طويل، من تقديم نصوص درامية نلاحظ فيها هذا التعامل مع الصورة أوالحركة، وكأننا أمام سيناريو أدبي، كما في هجرة القلوب إلى القلوب:

«تخرج والباب ما يزال مفتوحاً. سالمة تحس بالحرج. عباس لا يعير الموضوع أي أهمية. يبدو سارحاً، ثم يتكلم بشيء من الحرج..»(٢٥).

□ الشخصيات الدرامية:

إن معالجة الشخصية الدرامية، تعود بنا إلى الدراما الحقيقية الأولى، التي هي الحياة. والتي أفرزت الأساطير الأولى والمسرح والرواية، ثم الدراما التلفزيونية التي نبحث فيها الآن. فالحياة هي التي تقدم لنا الشخصيات، التي نريد إبرازها ومعالجتها، ومن ذلك الخزان الكبير: «الحياة»، على حد تعبير بلزاك، يأخذ الكتاب شخصياتهم.

لقد دأب وليم إيمور، طوال عقد كامل من السنين، على البحث عن الموازي الحقيقي للشخصيات الروائية عند كبار الكتاب، لقناعة منه أن الحياة الحقيقية، الواقعية، هي التي تقدم لنا هذه الشخصيات، وليس غيرها، وإن طرأ عليها الكثير من التعديل، أو التشذيب، أو المبالغة. ومن قبل سمع غوغول، الكاتب الروسي الكبير في القرن التاسع عشر، عن موظف فقير اشترى بندقية للصيد. إلا أن هذا الموظف لم يفرح ببندقيته لأنها سرقت منه في القارب. أثارت هذه الحادثة غوغول، فكتب قصة شبيهة بها اسمها المعطف، وابتكر لها شخصية نموذجية اسمها (أكاكي أكاكيفتش)، وهي شخصية فقيرة يهترأ معطفها، وبالكاد تتمكن من استبداله بمعطف آخر، ولكن اللصوص يسرقون هذا المعطف.

إن سرقة معطف (أكاكيفتش)، تسبب له الحمى ثم الموت، ومع ذلك تتحول الشخصية إلى /نموذج/ شبح يطارد الناس في (بطرسبورغ) وينزع عنهم معاطفهم. إنها شخصية مثيرة، أخذ غوغول فكرتها عن الحياة نفسها، وصاغها بالشكل الذي رأه مناسباً.

وهكذا يفعل الكاتب الدرامي التلفزيوني، مثل أي كاتب قصصي آخر، يأخذ الفكرة والشخصية، والأحداث من الواقع ويصوغها بالشكل الذي يراه. والشخصية الدرامية في هذه الحالة لا تختلف عن الشخصية الروائية إلاّ من خلال أداء شخص معين لها. وكل شخصية درامية تقدم في العمل الدرامي، هي شخصية من الحياة نفسها، وبالتالي لها تاريخها الخاص بمعزل عن الأحداث التي يعالجها الدرامي وهذا التاريخ الخاص، يتوجب على الكاتب معرفته، وإن كان لا يعرض على الشاشة. لأن معرفة هذا التاريخ هي التي

---

(٢٥) ـ من المشهد ١٥٠: «هجرة القلوب إلى القلوب».

تؤسس سلوك هذه الشخصية، ونمطها الذي نشاهده على الشاشة، والذي يسمى بحياتها الخارجية، والتي تبدأ «منذ لحظة عرض الفيلم، وحتى الوصول إلى نهاية الرواية»(٢٦).

إن مسلسل أيام شامية* يسجل تاريخ سنة واحدة من حياة حارة شامية، وبالتالي لم نعرف التاريخ الخاص لحياة مختلف الشخصيات. لقد اكتشفنا ملامح هذه الشخصيات من خلال سلوكها، في زمن مقداره سنة واحدة. وفي هذه الحالة يكون الكاتب وحده هو المسؤول عن بناء هذه الشخصية، ومعرفة تاريخها الخاص الذي يؤسسها إنسانياً واجتماعياً، لما تقوم به في البناء الدرامي المعالج في مكانه وزمانه.

وإذا كانت المسألة تتعلق بطفولة الشخصية، بعقدة ما، أو بحادث ما، وقع أثناء الطفولة، يمكن الرجوع إليها بطريقة الفلاش باك، وإذا كان العمل طويلاً يمكن عرض الحياة كاملة، ومنذ البداية، وهذا ما فعله حسن.م يوسف، ونجدت أنزور في مسلسل نهاية رجل شجاع حيث عادا بنا إلى نشأة الشخصية الرئيسية في المسلسل، وهي شخصية (مفيد)، حيث تعرفنا على كل شيء يتعلق بها، بما فيها الحادثة التي جعلت الآخرين يطلقون عليه لقب «الوحش».

إن الكاتب الدرامي، هو الذي يرسم الشخصية الدرامية باتقان، فيؤسس بنيانها النفسي والأجتماعي، والاقتصادي. ثم ينشيء روابط هذا البنيان مع الشخصيات الأخرى من خلال التفاعل معها، ومع البيئة المحيطة، وبما يتوافق مع مسار الحدث الذي يريده، بما يخدم الإيقاع العام للنص.

فالشخصية الدرامية تنسج شبكة من العلاقات تمتن الحبكة، وتصنع إيقاع العمل، وترافق أحداثه، ومن هذه العلاقات:

١ـ علاقة الشخصية مع نفسها.

٢ـ علاقة الشخصية مع الشخصيات الأخرى.

٣ـ علاقة الشخصية مع المكان.

٤ـ علاقة الشخصية مع الزمان.

٥ـ علاقة الشخصية مع الحدث.

---

(٢٦) ـ سيدفيلد ـ لغة السيناريو ـ ص/٢٨/.

* ـ كتبه أكرم شريم، وأخرجه بسام الملا. وقام ببطولته: رفيق سبيعي وناجي جبر وعلي الرواس وبسام كوسا وخالد تاجا وسامية الجزائري وغيرهم..

والعلاقة الخامسة هي بالضرورة، النسيج الخاص بالعمل الدرامي، لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها، إلا وكان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين، كما أن وجود شخص معين أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة، وبذلك يكون الخطأ. الفصل بين الشخصية وبين الحدث..»(٢٧). ومن هنا جاء تطابق الفعل الدرامي مع الشخصية، وعلى الكاتب تقع مسؤولية اختيار الصورة التي تجسد تلك الشخصية بوضعها في قالب درامي..»(٢٨). ومن خلال السرد يمكن تقديم العلامات الضرورية للتعرف على هذه الشخصية «فطيبوبة الطيب تكون مرسومة بهذا الشكل أو ذاك على وجه الشخصية، كما يمكن استخلاص الشر من هذا الفعل الذي يقوم به الشرير..»(٢٩). كما يقول تشارلز غريفل. وضمن هذا الإطار حدد سيدفيلد، الطرق الثلاث التي تتعامل بها الشخصيات داخل الدراما:

١- عليها أن تختبر الصراع لتحقيق حاجتها الدرامية.

٢- عليها أن تتفاعل مع شخصيات أخرى، إما بطريقة عدائية أو ودية أو بطريقة مختلفة.

٣- على الشخصيات ان تتفاعل مع نفسها(٣٠).

لقد عالج مسلسل «الخطوات الصعبة»* وضعاً إجتماعياً صعباً لمجموعة من الصيادين في منطقة من مناطق الساحل السوري وكانت هذه المجموعة تتعرض لاستغلال بشع من قبل رجال الاقطاع المتنفذين في كل مكان، والذين ينهبون جهدهم وعرقهم ويوقعون فيما بينهم. ومن خلال هذه المعاناة يبدأ (فارس)، وهو صياد بالمواجهة بمساعدة أحد المثقفين، ومن ارتأى مصلحته في التحالف معها (أيام الفرنسيين).

لقد اقتضت مصلحة الصيادين المواجهة إذ لا يمكن استعادة هذه الحقوق دون مواجهة مع محتكري تسويق البضاعة، وهي السمك. ومرت هذه المواجهة / الصراع بأكثر من مرحلة، وكانت الضغوط تزداد. والمواقف تهتز ثم تشتد يحدث الصراع العداني مع ممثلي

---

(٢٧) - رشاد رشدي - ص /٢٥/.

(٢٨) - سيد فيلد - لغة السيناريو - ص/٣٢/.

(٢٩) - حسن البحراوي - بنية الشكل الروائي - ص/٢١٨/.

(٣٠) - لغة السيناريو - ص/٣٠/.

* - كتبه الدكتور مروان صقر وأخرجه رياض ديار بكرلي وقام ببطولته هاني الروماني ورشيد عساف وعابد فهد وزهير رمضان ومحمد الشيخ نجيب وفيلدا وليلى سمور وغيرهم.

الاستغلال، والصراع الودي مع أصحاب الحق الذين لا يجرؤون على المواجهة على الرغم من دفع الثمن غالياً. وخلال ذلك يتعرض فارس لإغراءات، ويواجهها أحياناً، ويتهاون معها أحياناً أخرى، لكنه لا يلبث أن يتجاوز تردده ويعود للمواجهة.

ما الذي قامت به الشخصيات خلال ذلك ...؟!

١ـ اختبرت الصراع فعلاً، فواجهت. ـ الصيادون تقدموا خطوة في مواجهة الاستغلال. ـ رجال الإقطاع تقدموا خطوتين في ردع تظاهرة مواجهتهم. ـ تراجع البعض تحت ضغوط ذاتية. ثم ما لبثت المواجهة أن ازدادت.

وحسمت السلطات ذلك لصالح الاقطاع، أو بقيت الإحتمالات مفتوحة أمام تبني موقف الشخصية الرئيسية من قبل الجميع، وكأنه أراد أن يقول لنا إن عملية مقاومة الاستغلال مستمرة.

٢ـ الصراع بين الشخصيات أخذ أكثر من مساره، فهو عدائي أحياناً، وودي أحياناً أخرى... عدائي مع الخصوم وودي مع الحلفاء أصحاب المصلحة. لكنه كان عدائياً وودياً في آن معاً (ترغيب وترهيب) بين النقيضين (الصيادين، والمستغلين).

٣ـ الصراع الداخلي داخل الشخصية الواحدة. كان واضحاً بالنسبة للشخصيات الرئيسية: الأب/ الشخصية الرئيسية فارس وغيرها وهذا طبيعي في النفس البشرية. وكانت كل شخصية من هذه الشخصيات، تعود إلى نفسها، لتبحث عن وسائل توازنها في الصراع القائم، ولتقف الموقف المرسوم لها في الصراع. وقد تم التعبير عن ذلك في أكثر من مشهد.

وفي هجرة القلوب إلى القلوب، الذي انتجه التلفزيون العربي السوري، بالتعاون مع مؤسسة الخليج للأعمال الفنية عام ١٩٩٠، عرض عبد النبي حجازي، وهو يعرف تماماً إنه يقدم ملحمة تلفزيونية كبيرة تحتاج إلى امكانيات كبيرة(٣١). عرض عشرات الشخصيات، ورصد تفاعلها مع نفسها، ومع غيرها، ومع الأحداث والبيئة التي تعيش فيها.

ولقد كانت الخلفية الروائية للكاتب سبباً واضحاً في رسم تطور هذه الشخصيات، وابراز منطقها الخاص الذي دافعت عنه في سيرورة الصراع دون أي قيد من الكاتب

---

(٣١) ـ بالفعل، وكما قال لنا الكاتب عبد النبي حجازي، في حوارنا معه، كان مسلسل «هجرة القلوب..» اعادة تركيب «حياة كاملة لشعب قائم، وهو الشعب السوري، في فترة تاريخية قريبة معاصرة. كما ويعتبر هذا العمل عملاً ملحمياً كبيراً، واتيح له مخرج كبير أيضاً هو هيثم حقي، وعلى صعيد الإنتاج توفرت له عوامل لا بأس بها، فبدا عملاً كبيراً» من الحوار معه بتاريخ ١ / ٨/ ١٩٩٤.

لأن الصراع الوطني والإجتماعي في تلك المرحلة فرض تلك التناقضات، وعلى الكاتب المتمرس أن يبرزها من خلال اطلاق العنان لحرية شخصيته.

إن شخصيات مسلسل «هجرة القلوب إلى القلوب» تمكنت من تقديم نفسها بجدارة، عبر نص متماسك عن الريف السوري. ولو عدنا إلى كل شخصية على حدة(٣٢) لاكتشفنا ذلك.

إن شخصية «أبو دباك» مثلاً شخصية نموذجية عرفها الريف السوري فعلاً إبان مرحلة الاستعمار الفرنسي، وما بعد الاستقلال. ولو رصدنا تطور هذه الشخصية، وتبريراتها لسلوكها، لاكتشفنا إنها شخصية مدروسة فعلاً بدءاً من المشاهد الأولى، التي رأيناها فيها، وهي تخفي الأسلحة وتتنكر بملابس رثة أثناء غزو البدو للركنية. ووصولاً إلى تحولها إلى نائب في البرلمان السوري غداة الاستقلال.

ظلت شخصية «أبو دباك» تدافع عن منطقها باستمرار، وتخلق له المبررات الدائمة دون أن يقحم الكاتب نفسه لإدانتها. ولقد توّج هذا الدفاع عن منطق الشخصية في آخر النص، عند حل البرلمان، والخلاف الذي تم بينها وبين شخصية هلالة (الزوجة) حيث يقول «أبو دباك» لزوجته بصراحة: «إن هذا العز الذي تعيش فيه ليس من بيت أبيه». في هذه الحالة، قامت الشخصية بالدفاع والاعتراف معاً، ودون أي تدخل أو اقحام.

أما شخصية «هديبان» الأعمى. فكانت تأخذ مسارها في منطق خاص، متماسك حتى النهاية، بل أن عبارة الدفاع الوحيدة التي استعملتها كانت:

«أنا زلمة ضرير.. أنا بدّي أعيش..». ومع ذلك، كانت مقنعة، لبست الثوب الملائم لها في الحوار، والحركة، والسلوك.

---

٣٢ ـ إن شخصيات هذا المسلسل شخصيات كثيرة من بينها: أبو دباك ـ هديبان ـ هلالة ـ أبو طعان ـ عباس ـ صالح ـ فضة ـ حليمة ـ سالمة ـ أبو فضة ـ هلال ـ قاسم ـ أبو هلال ـ أم عباس ـ رافع ـ أبو عناد ـ محمود...

ولقد تمكن الممثلون الذين شاركوا في هذا العمل من لعب أدوار مهمة أبرزت فيهم قدرات جديدة على التمثيل أضيفت إلى قدراتهم السابقة.

إن الحشد الكبير من الممثلين في هجرة القلوب إلى القلوب أفسح المجال إلى تنافس شريف لتقديم أداء جيد من الجميع الذين نذكر منهم في هذه العجالة: أسعد فضة ـ منى واصف ـ هاني الروماني ـ المرحوم يوسف حنّا ـ رياض نحاس ـ سمر سامي ـ خالد تاجا ـ جمال سليمان ـ عبد الهادي الصبّاغ ـ فاديا خطاب ـ أيمن زيدان ـ بسام كوسا ـ عدنان بركات ـ عبد الفتاح المزين ـ نجاح العبد الله ـ محمود جركس ـ نجاخ حفيظ ـ ضحى الدبس ـ سليم كلاّس ـ لينا باتع ـ بسام لطفي ـ أدهم الملاّ ـ فائز شاهين ـ سهام سمعان ـ عبد المولى غميض ـ محمد خاوندي ـ عابد فهد ـ عباس النوري ـ انطوانيت نجيب ـ أحمد عدّاس ـ عصام عبه جي...

إن شخصيات «هجرة القلوب إلى القلوب» ستظل لزمن طويل، من الشخصيات الهامة في الدراما التفزيونية السورية، التي يمكن التعلم من طريقة دراستها!



ومثلما فعل النقاد، بتنميط الشخصيات الروائية، نمطوا أيضاً الشخصيات الدرامية، باعتبارها منشأ واقعي، ولقد دخلت في عملية التنميط هذه عوامل كثيرة، خارجية وتتعلق بالجانب التاريخي والاجتماعي، وداخلية وتتعلق بطبيعة الشخصية ذاتها.

١ ـ **الشخصية التاريخية**: وهي التي نلجأ إلى التاريخ فنأخذها منه، إما أن تكون شخصية معروفة، وإما غير معروفة. وفي كلا الحالتين نسلط الضوء عليها لغاية أو لهدف نتفق عليه.

وقد لجأ الكتاب والمخرجون إلى معالجة مثل هذه الشخصيات، وتقديمها إلى المشاهدين بطرق ومعالجات مختلفة، نال بعضها إعجاب الجمهور.

ومن هذه الشخصيات (الزباء، ووضاح اليمن، والأميرة الشماء، وأبو القاسم الطنبوري) وغيرها.. وسعت بعض الأعمال إلى تقديم نصوص أخرى عرفت بالفنتازيا في التاريخ مثل (غضب الصحراء، والبركان)، حيث يلجأ الكاتب هاني السعدي في البركان إلى عرض قصة فانتازية غير وثائقية، تتناول قصة قبيلة من قبائل العرب (الجنادب)، وكيف استطاع أحد أفرادها عندما انتقل إلى منصب شيخ القبيلة، أو زعيمها، من إحداث قفزة كبيرة لقبيلته جعلتها تتبوأ موقع الصدارة بين القبائل. ولم تكن شخصية (ورد)* التي أحدثت ذلك التحول الهائل في قوة القبيلة وسطوتها، لم تكن تلك الشخصية واقعية على مساحة التاريخ، بل هي تخيل لما يريد الكاتب أن يقوله. دون تحميل ذلك لأية شخصية معروفة تاريخياً.

فلجأ إلى هذا الأسلوب الذي يمنح الكاتب والمخرج حرية أكبر في طرح الفكرة، وشحنها وتعبئتها بالأحداث، التي تضفي على العمل بعداً فكرياً.

٢ ـ **الشخصية الشعبية**: وهي الشخصية التي يتآلف معها المشاهد، ويحبها ويحاكيها، بل ويعتبرها أحياناً مثالاً أو نموذجاً اجتماعياً، وخاصة إذا كانت تعبر عن همومه وقضاياه.

---

* ـ وقد لعب هذه الشخصية الفنان رشيد عساف.

وقد بدأت الإذعة بتقديمها، كشخصية (أبو رشدي)، ثم انتقلت إلى التلفزيون مقتبسة من الإذاعة (أبو رشدي، أم كامل، أبو فهمي..)، أو مبتكرة كنماذج شعبية جديدة (كغوار الطوشة، وحسني البورظان، وأبو صياح، وأبو عنتر، وياسينو، وبدري أبو كلبشة..) وهناك أنماط من الشخصيات الإجتماعية، من بينها:

١ ـ **الشخصية المرضية**: وهي شخصية يمكن أن توجد في كل مجتمع، وتكون عادة «مصابة بتشوهات عضوية، أو أمراض نفسية، أو انحرافات جنسية، أو إدمان، أو اضطرابات عقلية..»(٣٣).

ومن هذه الشخصيات: موفق الخليل في دائرة النار* وهي شخصية ظلت منطوية على نفسها، متزمتة ومعزولة عن الظروف الإجتماعية المحيطة، إلى أن فاجأتها تطورات هذه الظروف، فلم تقدر على مواجهتها، أو مواكبتها، وهكذا تفاقمت العزلة، بالإضافة إلى عوامل ذاتية أخرى أوصلتها في النهاية إلى الفصام.

٢ ـ **الشخصيات الغائبة**: ويمكن أن تكون هذه الشخصية وهمية أو أسطورية، أو أن تكون لرجل متوفى، وتظل صورته مسيطرة على المكان، أو على إحدى الشخصيات، وعلى أحداث الشخصيات، وقد نسمع صوته مع الشخصية بين الحين والحين، أو يظهر على صورة شبح، وهو عندئذ لايعطينا شيئاً من الماضي، ولكنه يتدخل بشيء حالي، أو يوحي بشيء مستقبلي، وكأنه تعبير عن تأثيره وسيطرته على الشخصية التي تتخيله..»(٣٤)، ومن هذه الشخصيات شخصية «أبو كامل»** في المسلسل التلفزيوني الذي يحمل نفس الإسم.

حيث سيطرت هذه الشخصية بما يشبه الكابوس على الشخصيات الأخرى في العمل، كما كانت بمثابة عامل إيحاء لبعض الشخصيات، كان القصد من هذه الشخصيات الغائبة «التأكيد على حقيقة أن هناك أناساً يكون لهم من التأثير ما يجعلهم مستمرين لما بعد بهم، أو مماتهم ولايمكن لهذا التأثير أن يتلاشى بجرد الموت، أو الغياب (..) بالإضافة إلى كون مثل هذه الشخصيات جاءت كعامل جذب، وإثارة للمشاهد..»(٣٥).

---

(٣٣) ـ دراما الشاشة ـ /١٤٧/.

* ـ وقد أدى هذا الدور الفنان طلحت حمدي.

(٣٤) ـ المصدر السابق ـ ص/١٥٣/.

** ـ أدى هذا الدور الفنان أسعد فضة.

(٣٥) ـ المخرج علاء الدين كوكش من حوار أجريناه معه بتاريخ ١٠/٧/١٩٩٤.

٣ ـ الشخصية المسطحة: وهي الشخصية التي «لانحس معها بأية صفة سائدة، أو التي لها سمة سائدة واحدة فقط، دون وجود سمات أخرى إضافية متوافقة أو متعارضة، فهي أحادية السمة أو أحادية البعد..»(٣٦)، وفي مسلسل نهاية رجل شجاع كانت شخصية المختار النموذج الواضح حول هذه الشخصية، وعلى الرغم من الدور الثانوي لهذه الشخصية، فقد تركت أثراً هاماً في ذاكرة المشاهد، على عكس ما تفعله هذه الشخصيات عادة، التي تمضي دون أثر.

□ بناء السيناريو:

إن سيناريو الدراما التلفزيونية جاء من السينما، وإذا قلبنا صفحات نصين دراميين، أحدهما سينمائي والآخر تلفزيوني، فإننا نجد تطابقاً شكلياً بينهما، إلا أن خصوصية الفيلم السينمائي تبقى موجودة، على الرغم من هذا التطابق، ويحددها المخرج في رؤيته الإخراجية التي يعمل بها. والسيناريو بشكل عام، يتألف من عدد من المشاهد تقل أو تكثر حسب طول أو قصر الرواية التي يعالجها. وهذه المشاهد هي التي تسرد أحداث الرواية من خلال رصد حركة الشخصيات وحواراتها.

والمشهد هو الوحدة الأساسية في بناء السيناريو، وهو عنصر هام بمفرده.. إنه المكان الذي يقع فيه حدث ما ـ حيث يحدث أمر معين، إنه وحدة معينة من الحدث الدرامي(٣٧)، وعلى هذا الأساس نجد أن المشهد الجيد هو الذي يصنع الدراما الجيدة.

لنأخذ نموذجاً من الدراما السورية، الحديثة، ففي العمل الدرامي الضخم «الجوارح» لهاني السعدي، نقرأ المشهد الخامس على النحو التالي:

المشهد رقم /٥/ المضافة الكبرى نهاري/داخلي

.. لغط وضحك يقطعه أبو طرافة محتجاً غاضباً

أبو طرافه ـ كفاك سخرية يا أسامة فما عدت أطيق صبراً عليك.

.. أسامة يبتسم وهو يوزع نظراته

أسامة ـ هل تحمل عليّ بالسيف إن لم تطق صبراً..

.. ضحك وأبو طرافة يستنفر

أبو طرافه ـ خل ولدك علي ياابن الوهاج

---

(٣٦) ـ حسين حلمي ـ دراما الشاشة ج١ ـ ص/١٤٩/.

(٣٧) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص/١٢٧/.

ابن الوهاج ـ أنت من أثار أسامة فتحمل جريرة فعلتك

أبو طرافه ـ لكنه يسخر مني وأنا في مثل سن أبيه

ابن الوهاج ـ بل أصغر مني قليلاً..

أبو طرافه ـ لكني لا أقبل السخرية..

أحد الفرسان أصدقاء أسامة يتدخل

جلمود ـ أبات قول الحقيقة سخرية يا أبا طرافة؟

أبو طرافة ينبري لجلمود

أبو طرافه ـ كف عني يا جلمود...

ثم يضيف متهكماً

أبو طرافه ـ وهل كنت لتقول شيئاً لم يسبقك إليه أسامة؟

جلمود ـ لأن ما يقوله أسامة لا يعدو الحقيقة.. ولذلك هزم شر هزيمة وعليك القبول بهذا.

..أبو طرافة تتشنج عضلات وجهه ليتضاحك القوم وليمد ابن الوهاج يده فيربت على فخذه مهوناً

الباشق ـ أنا لا أفهم سبب غضبك العارم يا أبا طرافة.. هي ليست المرة الأولى التي يتهاوى فيها شاهين أمام ضربات أخي ـ فما الذي أصابك هذه المرة..

أبو طرافه ـ لأن هذه المعركة لم تكن كسواها.. قد دخلها شاهين وهو واثق من الفوز.. أقسم أنني كنت أرى أسامة مطروحاً أمامه..

بتهكم

ابن الوهاج ـ فما الذي أعاق فوزه.. لتراه يطرح بدلاً عن أسامة؟

ينفث بغيظ

أبو طرافه ـ لا أدري ما أصابه..

بلكنة مهينة

أسامة ـ أنا أقول لك ما أصابه... أصابه الخوف وهو يعلم مسبقاً أن لا طاقة له عليّ.. ثم أصابه الوهن من ضربات سيفي المتلاحقة....إلى أن أصابه العجز وخارت قواه.....

.. أبـو طرفـه يهـز رأسـه بغيــظ وأسامة يعقب

أسامة ـ ولـدك شـاهين لايمكـن أن يكـون خصمــاً لي.. فكف عن تحريضك له...

ثم يضيف بلهجة فيها تركيز وغمز

أسامة ـ قد تقابلنـا علـى أن لايمـس أحدنـا جسـد الآخر بسـلاحه.. فـإن بـالغت فـي عنــادك وتحريضك.. دعوته لنزال الموت..

..صمت واهتمام وأبو طرفه يتوثب

أسامة ـ هل يرضيك أن أدعوه لنزال الموت؟

أبو طرافه لايجد ما يقولـه وأسـامه يبتسم وهو ينقل النظر بين الآخرين وقد أدركوا خوف أبي طرافـه علـى ولـده وابـن الوهـاج ينظـر إليـه بإشفاق

ابن الوهاج ـ أتعجب لأمرك يارجل.. لماذا تصـّر علـى أن يهزم ولدك ولـدي.. لمـاذا وأنـت تعلم أن أسامه لم يهزمه فارس من قبل؟

ثم يضيف بلهجة أخرى

ابن الوهاج ـ لماذا يا أبا طرافه وأنت تعـرف جيداً أن ولدك لم يصبح كفأ له بعد.. ألا يكفيـك أن شاهين هو واحد من أقوى فرسان القبيلة

أبو طرافه ـ وماذا يضيره، لو كان أقواهم جميعاً..

ابن الوهاج ـ يضيره أنـه لايملـك القـدرة علـى فعـل ذلك.. فلكي يكون أقواهم.. عليه أن ينـازل أولادي الثلاثة تباعاً.. ويهزمهم...

.. ثم يرفع يده عاداً على أصابعه

ابن الوهاج ـ الباشـق.. وأسـامه وعقـاب.. فهـل يقـدر على أي منهم؟

الباشق ـ أراهن أن عقاب أصغرنا يستطيع صرعه في أقل من لمح البصر..

ينفعل

أبو طرافه ـ لا أيها الباشق.. بهذا أنت تحقر ولدي..

الباشق ـ ولماذا أحقر ولدك.. ذاك عقاب فاسأله..

يشـير إلـى عقـاب الـذي يحـس بالحرج الكل يلتفت إليه

ابن الوهاج ـ ما تقول فيما سمعت ياعقاب؟

عقاب يرفع نظراته إلى أبيه دون أن يقول شيئاً..		
ابن الوهاج ينظر إلى ولده بريبة بهدوء	ابن الوهاج	- ألا تستطيع النيل من شاهين؟
	عقاب	- لا أريد النيل من أحد..
.. الغضب على وجه ابن الوهاج ووليديه الباشق وأسامة فيما ترتاح أسارير أبي طرافه	ابو طرافه	- أقسم أن عقاباً لن يصمد أمام ولدي ولو نصف جولة..
.. ابن الوهاج الذي استثير بذات الهدوء	ابن الوهاج	- رد عليه ياعقاب..
	عقاب	- مازدت على الحقيقة شيئاً يا أباطرافه.. فولدك شاهين فارس لايستهان به.. حتى وإن سقط أمام أخي أسامه
ابن الوهاج ينتفض واقفاً،	ابن الوهاج	- غادر مجلسي الساعة قبحك الله..
.. التوتر يسود وعقاب ينهض بهدوء وينحني أمام والده باحترام ويتحرك مغادراً المضافة أمام نظرات ابن الوهاج الحارقة التي تشيعه.	عقاب	- سمعاً وطاعة يا أبت..

قطع

إن هذا المشهد الذي نقلناه عن نص (الجوارح) هو وحدة من وحدات سيناريو العمل ككل، وبنظرة شاملة عليه نكتشف أنه يتالف من عدة عناصر أهمها: المكان، والزمان. فأحداث المشهد تدور في (المضافة الكبرى)، والزمان هو (النهار)، وعلى هذا فإن كل مشهد يشتمل على أمرين:

«في أي (مكان) تدور أحداث المشهد؟.. هل هو في مكتب؟.. أم في سيارة؟.. وهل على الشاطيء؟.. أم في الجبال؟.. أم في شارع مزدحم داخل مدينة؟.. أين هو الموقع (The Location) الخاص بالمشهد؟..

أما العنصر الآخر فهو (الزمان ـ Time)، ما هو الزمان الذي تدور فيه أحداث المشهد؟.. هل هو في النهار أم في الليل؟.. هل في الصباح أم بعد الظهر؟.. أم في وقت متأخر من الليل؟.. يقع كل مشهد في نطاق (مكان) محدد، في (زمان) محدد، وكل ما

تحتاج أن تشير إليه هو نهاري، أو ليلي»(٣٨)، ثم: «واين هو (المكان) الذي تجري فيه أحداث المشهد؟.. في الداخل أم في الخارج؟.. أو كما يشار إليه بعبارة (داخلي ـ Interior) أو (خارجي - Exterior)..»(٣٩).

□ الحركة والصورة:

يشتكي المخرجون باستمرار، من كتاب النصوص الدرامية، الذين لايأبهون لأهمية الصورة والحركة في النص الذي يكتبونه، ويقدمونه للإنتاج، وهذه المسألة هي التي تميز السيناريو التلفزيوني عن مثيله الإذاعي، الذي يعتمد على المسامع الصوتية فقط.

وإذا كانت البدايات أوجدت العذر لهؤلاء، لعدم تمكنهم من متابعة الحركة والصورة في النص المكتوب، فإن الإنتاج الدرامي المتصاعد الآن، سيهمل مثل هذه النصوص التي لاتحقق شروط بنائها. إذ أن المطلوب من كاتب السيناريو أن يوضح كل ما يتعلق بالوصف البصري للصورة المرئية، كالمكان وأثاثه والحركة والملابس والشخصيات. فهذه المسائل التي توضح المشهد البصري، كما لو أن الكاتب يراه أمامه.

إن كاتب السيناريو عندما يتخيل الشخصية والحدث، فإنه بالضرورة - «يتخيل المكان الذي يعيش فيه هذا الشخص، فالكاتب يرسم المكان، وفي كثير من الأحيان يكون لشكل المكان تأثيراً سلبياً أو إيجابياً، على الشخصية، أو على العمل ككل، فالبيئة تلعب دوراً أساسياً في الشخصية..»(٤٠). وقد لاحظ مهندسو الديكور مثل هذا النقص في إيضاح المكان المتعلق. بالمشهد. فهناك من الكتاب من يرسم صورة جميلة ومعقولة، ويمكن لمهندس الديكور أن يضيف عليها، ومنهم من يكتفي بالإشارة إلى (غرفة ما) مثلاً وهذا لايكفي..»(٤١). أما حركة الشخصية فهي أساسية في السيناريو، ولها علاقة وطيدة بالتعبير، وغيابها يسيء إلى الحوار حتى ولو كان مصاغاً بأفضل صورة.

وفي المشهد الذي أخذناه من نص (الجوارح) لم نلاحظ وجود تفاصيل عن (المضافة الكبرى) التي يتحدث عنها هاني السعدي، فما هو وصف هذه المضافة، وكيف يمكن تصورها؟.. لقد ورد هذا الوصف في مشهد سابق، لنقرأ المشهد التالي:

---

(٣٨) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /١٢٨/.

(٣٩) ـ المصدر السابق ـ ص /١٢٩/.

(٤٠) ـ هاني السعدي ـ من حوارنا معه بتاريخ ١/٦/١٩٩٤.

(٤١) ـ أسماء فيومي وحسان أبو عياش، من حوارين معهما.

المشهد رقم /٣/ المضافة الكبرى نهاري/داخلي

ابن الوهاج يتقدم الجميع إلى الداخل، ولنرى رجلاً وقوراً في الخمسين يجلس في زاوية (يبدو فاقداً لأحد ساقيه) وإلى جانبه عكازاه.. فلا ينهض لدخول ابن الوهاج ولنخاطبه ابن الوهاج أثناء توجهه إلى مقعده في الصدارة

ابن الوهاج - فاتتك معركة كان يجب ألا تفوتك..

يتحرك الجميع للجلوس ليعلق الرجل الذي كان جالساً بشيء من الغمز

ابن الروميه - لم تفتني لأني كنت أعرف إلى ما ستسفر

يضحك الجميع ولينفجر ابو طرافه

ابو طرافه - عليك اللعنة يا ابن الروميه..

.. ابن الروميه يضحك والكل يأخذ مكانه في المضافة.. المضافة واسعة مؤثثة بأحسن الأثاث العربي في وقته .. ابن الوهاج وقد استقر على معقده الذي يشبه العرش وإلى يمينه جلس الباشق بينما جلس إلى يساره أسامه ثم عقاب وإلى جانب الباشق استقر أبو طرافه فيما يتقدم أحد الرجال لتقديم القهوة العربية مبتدئاً بابن الوهاج..

قطع

لقد بين لنا هاني السعدي تصوره الأولي عن هذه المضافة، كما رسم لنا. صورة الحركة، والانفعال اللذين تقوم بهما الشخصيات، وهذا ما نجده بشكل أوضح في المشهد التالي:

المشهد رقم /١٤٣/ ساحة التدريب نهاري/ خارجي

أسامه يقف وهو يلهث وسيفه موجه إلى عنق وصدر شاهين الذي فقد سيفه.. أسامه عيناه مليئتان بالغضب والحقد

الفرسان يراقبون أسامه بخوف..

أسامه يلهث وهو ينظر إليه وكأنه متردد في قتله.. سراقه يلهث

سراقه - لاتفعل يا أسامه

شاهين الذي لم يغادر الحقد وجهه يتمتم	شاهين - اقتلني يا أسامه فقد كان نزال الموت..
..أسامه ويده، تهتز وكأنه يريد طعنه	أسامه - إذن.. فقد كنت جاداً في محاولة قتلي..
	شاهين - أولم تكن جاداً أنت أيضاً..
أسامه يتأمله ثم فجأة يبتعد عنه بحركة نزقه	أسامه - انهض فأنا أهبك الحياة..
شاهين لايستسيغ لهجته وأسامه يمد سيفه باتجاهه منبهاً	أسامه - على أن تعيش مديناً لي بذلك حتى موتك أو موتي
شاهين ينهض حازماً	شاهين - أفضل أن تقتلني على ذلك..
أسامه يضحك بتهكم	أسامه - لا.. لا أقتل غلاماً بوجهه الأجرد..
.. شاهين يستنفر تماماً	أسامه - هيا.. احمل سيفك وامض.. فلست أهلاً للقتال

.. شاهين لايتحرك وسراقه يتحرك فيلتقط سيف شاهين له...
شاهين ينقل النظر بين أسامه وبقية فرسان بقهر يتصاعد..
يضع سيفه في غمده بحدة وينفتل مغادراً الكادر وأسامه يشيعه باحتقار.
ثم يلتفت إلى جماعته مبتسماً وهو يعيد سيفه إلى غمده أيضاً

فيما يقترب منه جلمود	جلمود - اللعين.. كان أقوى من أي مرة رأيته فيها يقاتل..
يهز رأسه وبلهجة خاصة	أسامه - ثمة حقد يغذيه تجاهي.. وهو الذي جعله قوياً... لكنه لاينفع.. هيا.. لنعد إلى ما كنا عليه..
يشير لرجاله متحركاً ليتحول الفرسان آخذين مواقعهم.	

——— قطع ———

لنأخذ نموذجاً آخر على هذه النقطة. إنه مشهد من مسلسل «أيام شامية» لأكرم شريم. وتدور أحداثه في حارة شعبية، ويرصد تسارع حركة الشخصيات إثر مشادة حصلت بين اثنين من أبناء الحارة.

المشهد /٣٤/

يهدأ ويقترب من القبضاي وبحدة ينظر إليه بتخانة

المختار - ليش قاعد هون أنت

سيف - زبون.

ويحدجه المختار ثم يتوجه إلى باب المقهى حيث الرجال ويسأل

المختار - وينه القاق؟

رجل ١ - اخدوه.

ثم يتوجه إلى سيف ويسأله

المختار - لا يمتى راح تضل هون حضرتك؟

سيف - ليخلص الحكواتي.

وينزعج المختار ويتوجه إلى الباب ويوصي الرجال وهو يخرج.

المختار - خليكن واقفين هون.

———— قطع إلى: ————

الحارة:

محمود يتقدم راكضاً هو والحلاق ثم الدشيش ويدخل الحلاق ثم الدشيش بينما يقف محمود على باب المقهى يتأمل القبضاي ثم الحارة ويفكر بعمق متأثراً ثم يدخل المقهى.

- موسيقى -

———— قطع إلى: ————

المقهى:

يدخل محمود فنسمع القبضاي يقول للحلاق وبإصرار وبما يشبه الحياء

سيف - لا تتدخل دبيو...مالي قايم من هون.

محمود - مرحبا سيف.

سيف - أهلين محمود...

ويومىء محمود للحلاق أن يخرج فيخرج الدشيش والحلاق ويبقيان وحدهما ويجلس محمود إلى طاولة سيف ولاتزال عيناه في وجه سيف المطرق...

محمود - ما كان بدي ياك تتعالق مع حدا بها الحاره سيف.

ويحدق فيه ثم بعياط .. وصادقاً .. وفجأة بتخنة

سيف - كل هالحاره وأهلها على رأسي.
هو بلش وعم يقلعنا....

وينزعج محمود ويسحب القبضاي		
نفساً ثم	سيف	وأنا من غير شي هيك قلبي منه.
وبقوة	محمود:	ـ وهلأ ياصاحبي...
وباصرار صدامي	سيف	ـ قاعد.
ويسحب نفساً بتخاته		ـ أنت روح على شغلك...(فتره) هذا
		الطريق مابدي ياك تقوته....
ويسحب نفساً عميقاً ثم بتأثر		ـ أنا بحبك محمود.
وبتخاته	محمود	ـ أهلين سيف.
يعدل محمود جلسته وينبهه		ـ أنا مابمون عليك سيفو......
	سيف	ـ بتمون عالروح كمان.
	محمود	ـ أي قوم لنمشي....
ويحدق فيه سيف متفاجئاً	سيف	ـ كل شيء الا هالشغلة .. قلتلك قاعد
ويسحب نفساً ثم بإصرار		يعني قاعد ..... قاعد له.....
ويسحب نفساً ثم بصراخ		أنا كلب ..أنا يضربني بالصينية
يفكر محمود بانزعاج ثم بتحد	محمود	ـ على كل حال أنا بعتبرها هي مواجهة
		إلي.. هلأ قوم.....
فيحدجه سيف فيقول بإصرار		
وبعياط	محمود	ـ راجعين لهون وحياة سيفو ....
		عالطيب لارجع أنا وياك....
وبحده		يالله قوم.... بزعل منك هه.
ولنفسه بعياط	سيف	ـ وبعدين؟
وقد وقف وباصرار	محمود	ـ مالي تاركك... قلتلك راجعين يالله قوام
ويمر وقت وسيف يحدق فيه ثم		
يطرق ويتحول برأسه بانزعاج ثم		
يلف نربيش نارجيلته عليها....		
ويقف ويخرج وهو منتفش		
كالطاووس ويقول على مسمع		
الواقفين وهو يخرج	سيف	ـ على كل حال الأيام جايه مو رايحة.

ـــــــ قطع إلى: ـــــــ

الحارة:

يخرجان. سيف منتفش ويدخل الرجال إلى المقهى ويتقدمان وسط الشارع ونتابعهما والرجال والأولاد... يتفرجون عليهما حتى يغيبان.

قطع

في النموذجين السابقين المأخوذين عن «الجوارح» و«أيام شامية» يبرز عامل البيئة مميزاً عن البيئة التي نعرفها الآن، وهذا يعني أهمية خاصة للديكور، والملابس، والإكسسوارات، وسنناقش هذه المسألة في الفصل المعد لها. أما النموذج التالي الذي أخذناه عن نص مقتبس لممدوح عدوان بعنوان «ليل الخائفين»، فهو يعكس حياتنا المعاصرة المألوفة كل يوم في الديكور، والملابس، والإكسسوارات. إلا أننا سنورده لنلاحظ التعامل الواضح مع الحركة المكثفة في الصورة، والتي رسمت موقعاً خاصاً في سياق التصعيد الدرامي للأحداث، ففي هذا المشهد الذي يجري داخل بيت شريف وغادة ليلاً، يغيب الحوار، وتقوم الحركة بالتعبير عما يريد له الكاتب أن يبرز في الحدث الدرامي:

المشهد /١٨ منزل شريف وغادة ليلي / داخلي

- شريف يفتح الباب ويدخل، يشعل النور، يحس بخواء البيت، يقترب من التلفزيون ويشغله لكن البث منته، يطفئه.

- يدخل غرفة المكتب ويشعل النور. يلقي نظرة على الأدوات الهندسية والأوراق على الطاولة. يمسك بمجلة عادية، يقلبها دون اهتمام، ثم يقذف بها. يدخل المطبخ يشعل النور.. يمسك الإبريق ويقترب من الحنفية يملأه. يضع إبريق الشاي على النار.

- يعود إلى الصالون، يلمح سحارة أغراض وكرتونة ماهر أسفل الدرج، يبحث في محتوياتها. المحتويات في معظمها أوراق ومجلات وصور، يضعها على الدرج. يبحث بينها، فتخرج معه صورة تجمع غادة وماهر في حديقة عامة وهما يضحكان يتطلع إلى الصورة بإمعان وكأنه يتعرف على عدوه للمرة الأولى، يضع الصورة جانباً ثم يتناول صورة أخرى، الصورة يظهر فيها ماهر وحده وهو في مكتب يتحدث بالهاتف، يبتسم شريف ابتسامة ساخرة

شريف: شوهالهواية السخيفة؟!

تصوير!! مثل الولاد الصغار، يعني حضرته بده يدخل
التاريخ من ورا هالصور؟ كل لحظة من حياته...
تشيك... منثبتها!! تشيك منخلدها!!

ـ يفرد الصور ثم يأخذها معه وهو يتأمل الصور التي تنبىء بالسعادة التي عاشها الزوجان حقاً..

ـ يفتح باب الحديقة يضع المغلف على تنكة ويشعل النار في الصور..

ـ شريف يعود إلى السحارة.. يمسك بإحدى المجلات.. يقلبها حتى يجد صفحة فيها عنوان (الحريق ـ قصة قصيرة بقلم ماهر طه) يقرأ عدة أسطر منها ثم يضعها جانباً. يترك السحارة ويفتح الكرتونة التي فيها ما أسمته غادة المؤلفات الكاملة: أوراق عليها كتابات بالحبر. أوراق ضمن مغلفات، رسائل، دفاتر.. يقلبها، بعضها مكتوب على صفحات قليلة منها. يرتبها واحداً بعد الآخر حتى يقع على دفتر معظم مافيه مكتوب. يعود إلى الصفحة الأولى، مكتوب عليها بحروف كبيرة (الشارع الأخضر..رواية..بقلم ماهر طه). يأخذ الدفتر مع مجلتين ويتجه إلى المطبخ..

ـ يدخل غرفة المكتب حاملاً إبريق الشاي والدفتر. يزيح أدواته وأوراقه، ويبدأ بقراءة الرواية. الكاميرا على الساعة تشير إلى الواحدة، ثم يتغير الزمن إلى الثانية، شريف يضع المجلتين جانباً، ويفتح الدفتر ويبدأ القراءة وعقارب الساعة تتنقل إلى الخامسة. ثم تعود الكاميرا لنرى شريف وقد نام على الطاولة.

ـــــــــــــــ قطع ـــــــــــــــ

إن هذا المشهد، الذي بناه ممدوح عدوان معتمداً على الحركة والصورة فقط، سيكون بمثابة المشهد الأساس الذي انبثقت منه أحداث درامية أخرى، لأن وقوع رواية «الشارع الأخضر» بيد، شريف ومن ثم قراءتها، هو الذي سيدفعه إلى الإدعاء أنها له، من منطلق غيرته من ماهر، وعلى أساس طبيعته النفسية، وعلى ذلك ستبنى الأحداث الدرامية التالية.

□ الحوار

الحوار ركن هام من أركان العمل الدرامي، ومن خلاله تتكامل أبعاد الحدث الدرامي، والشخصيات. خلال الزمان والمكان اللذين حددهما السيناريو. والحوارات في النص الدرامي الجيد تكفي بذاتها لإعطائنا فكرة جيدة عن موضوع الفيلم وأحداثه..»(٤٢). ويختلف الحوار العادي الذي يجري بين الناس، وإن كان صورة عن الحياة، عن الحوار الدرامي الذي نحن بصدده الآن، فهذا الحوار يحقق وظيفة معينة في النص «في تدفق وإيقاع سليمين دون تشويش أو فوضى، ويبدو للمستمع أنه يشاكل الواقع تماماً، مع أنه

(٤٢) ـ أندرية فايدا ـ الرؤية المزدوجة ـ ص/٢٧/

تعرض للإختيار والتنظيم، وإلى مواصفات أخرى كثيرة تساعد على تحقيق الإيهام بالواقع..»(٤٣).

لقد اعتمد المسرح على الحوار، باعتبار أنه صنو حركة الشخصية على الخشبة، كذلك اعتمدت الرواية والقصة عليه، ثم جاءت السينما والتلفزيون ليعتمدا عليه، كعامل أساسي في تحريك الصراع وتوليد الأحداث والمواضيع.

إن اعتماد الدراما الإذاعية على الحوار فقط (صوت) حمل الحوار عبء العمل الدرامي كله، حتى، وإن توافرت المؤثرات الصوتية والموسيقى والفواصل المرافقة. وبهذا فإن الحوار يساعد المستمع والمشاهد فيما بعد على تقصي تطورات الأحداث الدرامية التي يترقبها. إلا أن السينما والتلفزيون أعطيا الحوار بعداً جديداً بربطه بالصورة وبمجمل الأدوات مع الحوار، وحين يؤدي الحوار بالنفس الصحيح، أي «بنبرة الصوت المضبوطة ـ تمثيلاً وحركة ـ فإنه يوصل أكثر، بما لا يقاس بالكلمات المنقولة حرفاً بحرف..»(٤٤).

إن الحوار كقالب للصراع النامي باضطراد لابد له أن يتميز بطابع هذا الصراع فكما أن الصراع ينمو باتجاه الذروة، لا بد للحوار وأن يغذي ذلك النمو، ويشحنه، ويدفع به إلى ذروته»(٤٥)، ووظيفة الحوار ليست «حسم أي نزاع حول الرأي، وإنما خدمة وتغذية وحفز الصراع، وينبغي أن يلزم حدود هذه الوظيفة..»(٤٦).

لنأخذ الآن مشهداً من سيناريو فيلم «المخدوعون»، ونحاول معرفة جانب من الوظائف التي يؤديها الحوار:

النحيف: بدك تسافر للكويت؟

مروان: كيف عرفت؟

النحيف: كنت واقف جنب الدكان، وشفت كل شي، شو إسمك؟!

مروان: مروان وأنت؟!

النحيف: يسموني أبو الخيزران.. ليش بدك تسافر للكويت؟.

مروان: بدي اشتغل.

أبو الخيزران: أنا بهربك للكويت..

---

(٤٣) ـ دراما الشاشة ـ ج١ ـ ص /١٩٩/.

(٤٤) ـ مارتن أسلن ـ تشريح الدراما ـ ص/١٧/.

(٤٥) ـ ألفرد فرج ـ دليل المتفرج الذكي ـ ص /١١٠/.

(٤٦) ـ المصدر السابق ـ ص /١١١/.

مروان: كيف؟
أبو الخيزران: هادا شغلي أنا.. أنت بدك تروح للكويت وأنا بقدر آخدك لهناك.. شوبدك أكثر من هيك؟
مروان: قديش بدك؟
أبو الخيزران: اسمع لما قلك... أنا زلمة مضطر أروح للكويت.. قلت لحالي ليش ما بتترزق بكم قرش؟ ... باخد معي اللي بدو يروح لهناك..عشان هيك مارح آخد كتير..قديش انت بتقدر تدفع؟..
مروان: خمس دنانير...
أبو الخيزران: بس؟.
مروان: كل اللي معي أقل من سبع دنانير حتى لاقي شغل بالكويت..
أبو الخيزران: طيب رح آخد منك خمس دنانير بس بشرطين.... أول شرط أنه إذا سمعتني عمبطلب من واحد عشر دنانير بتضلك انت ساكت..
مروان: والتاني؟.
أبو الخيزران: التاني أنو بدنا ناس لسا، ولازم تساعدني..
مروان: طيب كيف اثق فيك؟.
أبو الخيزران: ما تعطنيش المصاري إلا وأنت بنص الكويت.. مبسوط؟..
مروان: بعرف واحد نازل بالاوتيل معي، بدو يروح للكويت..
أبو الخيزران: عظيم، وأنا بعرف واحد تاني، قابلتو صدفة مبارح واحد من بلدي بفلسطين أيام زمان... روح جيب زلمتكو وبتتلاقى..

ـ مروان يترك أبو الخيزران ويجري من شارع إلى شارع، ومن مكان إلى مكان إلى أن يدخل باباً.. على الباب يافطة مكتوب عليها فندق الشط.

ـــــــــــــــــــــــ قطع ـــــــــــــــــــــــ

ما الذي قدمه الحوار في هذا المشهد؟.. إننا نلاحظ أن الحوار حرك مسار القصة، فتهيأت عوامل السفر لمروان بعد أن كانت مفقودة في المشاهد السابقة. كما انكشفت لنا شخصية جديدة هي شخصية أبو الخيزران، وتهيأنا لأحداث قادمة، وهي تلاقي ثلاث شخصيات (شخصيات الخزان الذين سيموتون فيه). لقد تم هذا من خلال ما دار من حديث بين مروان والرجل النحيف الذي عرفنا اسمه ودوره في المشهد.

إن أبرز إشارة حدثنا عنها عبد النبي حجازي أثناء حديثه عن «هجرة القلوب إلى القلوب» هي الحوار الموجود في هذا النص، فهو يعتبره نصاً يعتمد على الحوار المكثف

الذي ينبع من البيئة، ومن الشخصيات نفسها: «إن الحوار في هجرة القلوب كان مدروساً بدقة تامة، وينطبق مع حقيقة الشخصية.. كما أن الذين لعبوا أدوار هجرة القلوب كانوا موفقين إلى حد كبير في التعامل مع هذه المسألة»(٤٧).

وإذا عدنا إلى النص نفسه، نلمس مثل هذا الجانب فيه، فالمشهد القصير التالي، يرينا، على الرغم من قصره، جملة مسائل منها: عادة اجتماعية (بيئة) وهي هنا «بشارة الانجاب» ـ الشيء الذي تمارسه شخصية هديبان ـ دلالة المفردات وعلاقتها بالبيئة:

المشهد /١٤/ دكان هديبان داخلي/نهاري

ظهور على هديبان ينجذب مأخوذاً في دكانه لدى سماعه أصوات الزغاريد
هديبان يصاب بالدهشة والترقب مع أغلبية لمشاعر الفرح لكنه قلق يجمد منتظراً شيئاً، وفي الوقت نفسه تدخل أم صالح الشايب لاهثة..

أم صالح: ـ بشارة عليك ياشيخ هديبان إجاك صبي.

هديبان مأخوذاً

هديبان: ـ صبي؟.

أم صالح: ـ إن شاء الله مبروك.. إن شاء الله يربى بدلالك.. وجهه منور مثل هالصباح

هديبان: ـ أنتي شفتيه بعينك أنه صبي؟

أم صالح: ـ ومثل الوردة كمان.. الله يخليه يحفظه ويجعله من أبناء السعادة.

هديبان: ـ الله يبشرك بالخير ياحماتي.. الله يبشرك بالخير.. خدي.. خدي..

يسرع إلى الكيس مرتبكا ويخرج ملء كفيه ويعود نحوها

ـ هي بشارتك كمشة منضمينة..

---

(٤٧) ـ عبد النبي حجازي ـ من حوارنا معه بتاريخ ١/٨/ ١٩٩٤.

	هديبان ـ خديها على بكير قبل ما نستفتح وحدا يفوت عالدكان..
أم صالح تصاب بخيبة من قيمة البشارة	أم صالح: ـ أنا إلي ضراس ياشيخ هديبان آكل منضمينة..؟!

● ● ●

وفي مسلسل «ليل الخائفين» نقرأ المشهد التالي:

المشهد /٢٥٩/ ليلي/ داخلي ـ منزل شريف ـ

الهاتف يرن	
غادة ترفع السماعة..	غادة: ـ ألو..
صوت ماهر	ماهر: ـ ألو.. بيت الاستاذ شريف؟..
تحس بأنها تعرف الصوت	غادة: ـ أيوه..
صوت ماهر	ماهر: ـ ممكن احكي مع الاستاذ لو سمحتي؟..
بتشكك وبشيء من الخبث..	غادة: ـ مين بيريده؟..
صوت ماهر	ماهر: ـ ماهر.. ماهر.. قولي له ماهر طه..
متعمدة إطالة الحديث..	غادة: ـ أنت اللي جاي وفاتح مشروع؟..
صوت ماهر	ماهر: ـ أيوه يامدام..والأستاذ شريف عميتعاون معنا.. موجود؟..
	غادة: ـ أيوه أيوه.. موجود.. بس ما عرفت أنا مين؟..
صوت ماهر	ماهر: ـ طبعاً. موحضرتك المدام؟ لسا ما تعرفنا عليك..
تنزعج قليلاً فلا تجيب. تضع السماعة جانباً..	غادة: ـ شريف.. احكي.. تلفون..
شريف يخرج من الحمام ويتناول السماعة..	شريف: ـ ألو..
وحين يسمع الصوت يتطلع إلى زوجته التي تدخل غرفتها بامتعاض	

يظهر ماهر وهو يتحدث..

ماهر: ـ أستاذ شريف.. ممكن بكره تمر علي عالمكتب بعد ما تخلص شغل؟. بيجوز بكره ما افضى اطلع لعندكم..

شريف: ـ خير.. في شي؟..

ماهر: ـ طبعاً فيه.. في شغلة مهمة بدنا نتفاهم عليها..

شريف: ـ بخصوص إيش؟..

ماهر: ـ بخصوص روايتك..

يصعق..

شريف: ـ شبها روايتي؟!.

ماهر: ـ بكره بتجي.. ومنتفاهم.. سلم لي عالمدام..

ماهر يغلق السماعة ويختفي..

شـريف كـالمنوم، يبعـد السـماعة بهـدوء.. يتطلـع إلـى حيـث دخلـت غادة..

يعود صوت ماهر مع صدى:

بخصوص روايتك/ سلم لي ع المدام

بخصوص روايتك/ سلم لي ع المدام

يتجه إلى باب غرفة النوم.. يتطلـع إلى غادة الجالسة بانزعاج..

شريف: ـ قولي لي هالمرة ما عرفتيه؟..

تنظر إليه بتحدٍ..

غادة: ـ لأ عرفته..

شريف: ـ وعرفتيه بحالك؟..

غادة: ـ ماخصك..

يدخل إليها متوتراً..

شريف: ـ كيف ماخصني؟.

تنهض متحدية..

غادة: ـ شويعني؟. بدك تضربني؟.

هـذا ماكـان ينويـه فعـلاً، ولكـن لهجتها تعيد إليه صوابه..

يتطلع إليها بغضب، ولكن نظراتها المتحدية تربكـه، فيخـرج ويدخـل غرفة المكتب..

يجلس وهموم الدنيا على رأسه.. ص.ماهر: - بخصوص روايتك/ سلم لي على مرتك..

شريف يحدث نفسه بغضب.. شريف: - روايتي.. ومرتي.. تنيناتهن اله.. شو مفكر الدنيا إله وحده؟..

قطع

لقد قدم لنا الحوار جملة مسائل، حيث تمكنا من ملاحظة الانفعالات والرغبات والدوافع (عند غادة)، كما ترسخت في ذاكرتنا سمات شخصية (شريف)، وهواجسها.

ثم أن الحوار الذي جرى في المشهد قدم خطوة أخرى في التصعيد الدرامي. ولم يكتف بذلك، بل جعلنا نتحفز لمعرفة ماالذي سيحصل فيما بعد (تشويق). وهذه المسائل نكتشفها إذا عرفنا من المشاهد السابقة أن (غادة) هي زوجة ماهر السابقة، التي تركها وسافر، ثم عاد ليشتغل عنده بالصدفة زوجها الجديد (شريف)، الذي سرق روايته المتروكة في البيت/ ونسبها إليه.

وفي مسلسل «نهاية رجل شجاع» لاحظنا في الحلقات الأولى أن شخصية (المختار) ذات نوعية خاصة، نموذج منتقى بعناية، ولكن ما نريده هنا، هو التذكير بكلماته، بالحوار الذي تشارك الشخصية فيه داخل النص.

إن كلماتها قليلة ومسطحة، ولكنها أبرزت طبيعة الشخصية ككل: شخصية غير قابلة للتطور، وصفها كاتب السيناريو، إن المختار يركز دائماً على عبارة: «ما في كلام»، وهذه العبارة لازمة يوردها في كل قول.

إن الحوار المبتسر الذي تؤديه هذه الشخصية جعلها في دائرة مغلقة و«قدمها بالتالي كشخصية مغلقة، غير قابلة للتطور ومعتدة بنفسها في الوقت ذاته..»(٤٨).

ومع ذلك ينبغي التنبيه في هذا المجال إلى أن الحوار في الدراما التلفزيونية لا يؤدي وظائفه وحيداً، وإنما يقدم هذه الوظائف «بالتعاون والتكامل مع باقي مفردات اللغة السينمائية، ومن ثم فلانجعل من الحوار غاية في حد ذاته»(٤٩)، وهذا «ما وقع فيه أغلب كتاب السيناريو في سوريا، حيث ركزوا باستمرار على الحوار في نصهم المكتوب، تاركين الجوانب الأخرى التي يجب معالجتها في السيناريو الذي يقدمونه»(٥٠).

---

(٤٨) - حسن. م. يوسف - من حوارنا معه في منزله بتاريخ ١٢/٦/ ١٩٩٤.

(٤٩) - حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة - ج١ - ص /٢٠٣/.

(٥٠) - ملاحظة المخرج محمد عزيزية - حوارنا معه بتاريخ ١٠/٧/١٩٩٤.

إن النص الدرامي قد يرتكز أحياناً على مشاهد صامتة، لايوجد فيها أي حوار بين الشخصيات، وتكون الحركة هي التي تسعى لخلق أجواء الحوار والحدث الدرامي في المشهد كما في المشهد ١٨ من ليل الخائفين الذي ورد ذكره.

وفي نص «أحلام خارج الزمن» قصة وسيناريو وحوار راتب حداد نلاحق المشاهد: (٢ ـ ٤ ـ ٦ ـ ٨ ـ ٩ ـ ١٠) فنجد أنها عبارة عن مشاهد بصرية فقط، خلى الحوار منها تقريباً:

ـ المشهد/ ٢ شارع آخر خارجي/ نهاري

فتاة عادية، تخرج مسرعة من مدخل بناء بانتظار سيارة أجرة.

الوقت باكر، واحتمال وجود سيارة بسرعة يبدو غير وارد.

تتلفت حائرة،

تنظر إلى ساعتها.

ـ المشهد/٤ الشارع خارجي/ نهاري

الفتاة وقد حظيت بسيارة، ها هي

تصعد متلهفة،

السيارة تنطلق.. الفتاة: بسرعة الله يخليك.. تأخرت كتير..

ـ المشهد/٦ نهاري/داخل السيارة

الفتاة في المقعد الخلفي، هناك أغنية تنبعث من راديو السيارة.

ـ المشهد/٨ نهاري/+ السيارة

سيارة الأجرة في شارع بدمشق ـ داخل السيارة الفتاة قلقة

ـ في المشهدين/٩ و١٠

تصل الفتاة إلى الباص/ الكرنك، وتصعد إليه بعد دفع الأجرة،

وتجلس بالقرب من شاب بعد أن تقول له: عفواً..

في هذه المشاهد التي أوردناها، لم يكن الحوار أساسياً، وإنما أراد الكاتب أن يدلنا في نصه على أن هناك حالة قلق للحاق بباص الكرنك، حيث ستجري أحداث معينة، بين هذه الفتاة والشاب الذي جلست بجانبه.

أما في نص «الجائزة» قصة وسيناريو وحوار طلال نصر الدين، وإخراج غسان سلمان، فنلاحظ أن النص يبدأ هكذا:

ـ المشهد/١/ صالون بيت أبي سعيد

عبد اللطيف يجلس بمواجهة درية، ويحادثها بوله شبابي مرتبك.

وبينما هي تصغي إليه بوله أيضاً،

يدفع نظارته مفرغاً ارتباكه بهذه الحركة التي تكاد تكون لازمة له،

عندما يبدأ المشهد يتابع عبد اللطيف حديثاً كان قد بدأ منذ زمن، وربما يكون قد مضى عليه أكثر من ساعة.

عبد اللطيف: ـ روايتي اللي عم اكتبها انت بطلتها..

درية: ـ صحيح؟...

عبد اللطيف: ـ بالتأكيد يادرية، لانو كل كاتب كبير بحاجة لإنسانة توقف معو. شوفي مثلاً شكسبير.. موليير..

درية: جميل بثينة.. قيس بن الملوح..

عبد اللطيف: ـ الملوح؟؟..

درية: ـ بالتأكيد.. وتولستوي.. وباريون.. ـ شوبون؟؟.

يبهت عبد اللطيف للسؤال الذي ينم عن أنها لا تفهم شيئاً مما يقوله،

لكنه يستعيد حماسه ويتابع:

عبد اللطيف: ـ شوبنا؟ هدول كتاب كبار، وكل واحد منهن إلو ملهمة بيحبها، وهي اللي بتدفعو ليكتب أعماله العظيمة..

درية: ـ أي..

عبد اللطيف: ـ وأنت يادرية لازم تقري لهدول الكتاب الكبار منشان تقدري تكوني ورا أعمالي.

في هذا المشهد، نجد أن الصور التعبيرية، تدل على شيء عاطفي ما بين الطرفين. إلا أن الحوار كان مدخلاً وطريقة أساسية، في التصعيد الدرامي بعكس ما لاحظناه في: أحلام خارج الزمن.

وبمعنى آخر، فإن لكل مشهد طريقته التي يعبر بها عن نفسه، سواء بالحوار أو بالصورة فقط، ولهذا فإن الحوار لايستغني عن الصورة، والصورة لاتستغني عنه. لكن ينبغي التنبه إلى اللهجة التي تتحدث بها الشخصيات، فهي التي تعبر عن البيئة، أو الزمن

الذي وقعت فيه الأحداث، حتى ولو تجاوزت الدراما التلفزيونية مسألة العامية والفصحى، واستطاعت خلق نوع من التواصل بين اللهجات العربية.



بعد تناول هذه النماذج، يمكن أن نقول أن أغراض الحوار هي:

١ ـ يدفع بالقصة ويحركها إلى الأمام.

٢ ـ ينقل الحقائق والمعلومات إلى القارىء.

٣ ـ يكشف عن سمات الشخصية، ويعززها.

٤ ـ يجعل شخصيات العمل أناساً حقيقيين وطبيعيين وعفويين.

٥ ـ يكشف عن الصراعات التي تجري في سياق القصة، وعن الصراع فيما بين الشخصيات.

٦ ـ يكشف عن الحالة العاطفية عن كل شخصية من الشخصيات.

٧ ـ يعلق على الأحداث الدرامية(٥١).

إن الكاتب المصري حسين حلمي قدم دراسة طيبة عن الحوار ووظائفه الجمالية والدرامية، مبرزاً بدوره الوظائف التالية للحوار:

« ـ تقديم وتأكيد سمات شخصية المتكلم، أو المخاطب، أو المتحدث عنه بما في ذلك إظهار الفكر، والانفعالات، والرغبات، والدوافع، والتدبير، والقرارات.

ـ المعاونة على تقدم الحدث.

ـ توضيح الحالة النفسية للشخصية.

ـ نقل المعومات لما قبل النص أو أثناءه.

ـ الإرهاص بأحداث قادمة.

ـ إضفاء المزاج النفسي على الحدث... إلى آخره»(٥٢).

□ المشهد الأخير:

المشهد الأخير، يعني النهاية. وللنهاية في الآداب المكتوبة كلها أهمية خاصة. إذ هي اللحظة التي يتوخى الوصول إليها خلال عملية القراءة. ولهذا كانت السطور الأخيرة في

---

(٥١) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /٢١٣ ـ ٢١٤/.

(٥٢) ـ حسين حلمي ـ دراما الشاشة ج١ ـ ص /٢٠٣/.

كل نص أدبي (في المسرح، والرواية، والقصة القصيرة) تترك أثراً كبيراً لدى القارىء، وقد سميت هذه اللحظة، في مجال القصة القصيرة بلحظة التنوير، لأنها النقطة «التي تتجمع فيها خيوط الحدث كلها، فيكتسب الحدث معناه الذي يريد الكاتب الإبانة عنه»(٥٣)، وكذلك الحال في السينما والدراما التلفزيونية، فالمشاهد يتابع العمل كله للوصول إلى نهايته، لذلك دعا أندريه فايدا إلى جهد خاص، ودقة، وحذر عند إبداع هذا المشهد(٥٤)، فمشهد الخاتمة، أو المشهد الأخير «ليس هو الحل في الفيلم، إنما هو يعبر وبكل بساطة، عن وجهة نظر درامية..»(٥٥).

وعلى هذا الأساس ينبغي إعطاء المزيد من الأهمية للمشهد الأخير، ولكي نحاول تبيان هذه الأهمية سنذكر بالمشهد الذي انتهى به فيلم المخدوعون، كما سنذكّر بالمشهد الذي يحدد النهاية، في العمل الدرامي الكبير «نهاية رجل شجاع».

فهذا المشهد فرض نفسه على إسم العمل ككل، ولذلك تساءل الناس: كيف سينتهي مفيد الوحش في هذا المسلسل؟؟!!.

ولكن الذين قرؤوا الرواية، يعرفون أن مفيد الوحش يقتل الرقيب زريق بالمسدس ثم ينتحر، فهل حدث في العمل الدرامي الذي شاهدناه على الشاشة الصغيرة، والمقتبس عن الرواية؟!

إن كاتب السيناريو إنتبه إلى هذه المسألة، فالانتحار بالنسبة له يتنافى مع الشجاعة التي هي الصفة الأساسية لمفيد، لذلك أمضى فترة طويلة للتوصل إلى حل لهذه المسألة، حرك شخصية الزلقوط ورسم لها مصيراً جديداً، حيث يحاول الزلقوط ابتزاز مفيدٍ، وأخذ الأتاوة منه، ومفيد (الشجاع) الذي أضحى بلا ساقين، لايقبل الابتزاز بالضرورة، فيوقع بالزلقوط، ويمسك به، ويهويان مع العربة إلى البحر*.

في مسلسل البركان تم التعامل مع النهاية بذكاء، حيث تركها الكاتب هاني السعدي مفتوحة، وإن كان التاريخ قد دلنا على هذه النهاية، فمسألة الطوق المسموم الذي يتقلده ورد مأخوذ عن حادثة امرؤ القيس التي عرضها التلفزيون (بعد عرض البركان)، تحت عنوان «إرث الدم» للمخرج غسان جبري.

---

(٥٣) ـ د. رشاد رشدي ـ فن القصة القصيرة ـ ص /٨٢/.

(٥٤) ـ راجع أندريه فايدا ـ الرؤية المزدوجة ـ ص /٥٥/.

(٥٥) ـ سيدفيلد ـ لغة السيناريو ـ ص /٧١/.

* ـ الكاتب حسن.م. يوسف ـ ١٩٩٤/٦/١٢.

وفي مسلسل «ليل الخائفين» تنتهي الدراما بكشف شريف لمسألة سرقته لرواية ماهر، وذلك خلال ندوة في المركز الثقافي العربي يحضرها الوزير، وبعد أن يبلغ المحقق شريفاً باستدعائه للتحقيق بمسألة دخول شقة ماهر، يأتي المشهد الأخير على النحو التالي:

المشهد/٤٠٨ أمام المركز ليل خارجي

الجمهور يخرج، شريف يقف جانباً، وهو يتكىء إلى عمود أو شجرة، يقترب منه تدريجياً ممدوح وغادة وانتصار ورجاء وأنور وسميح، يلتفت شريف إليهم بعد أن صاروا وحدهم:

شريف: ـ خلصت الحكاية بتقدروا ترجعوا عبيوتكم

يهزون رؤوسهم وينصرفون كل منهم يذهب في اتجاه وتظل غادة واقفة، ينظر إليها شريف بهدوء ثم يدير وجهه ويمشي، تظل واقفة. بعد خطوتين أو ثلاث خطوات يلتفت إليها:

شريف: ـ وأنت.. ليش ما تروحي؟

غادة: ـ أنا بدي استناك.

شريف: ـ وبلكي طولت.

غادة: ـ راح أضل عم استناك.

شريف: ـ فإذن استنيني بالبيت..

غادة تطرق وتذهب في اتجاه آخر، شريف يمشي وحده في شارع جانبي مظلم. الكاميرا ثابتة حتى يغيب شريف في الظلام.

ـــــــ قطع ـ النهاية ـــــــ

ترى هل حقق هذا المشهد نهاية، درامية معقولة للنص؟ في الواقع لقد غلب الطابع الروائي عليه، وظل مفتوحاً على مصير شريف، إلا نقطة هامة كشفها المشهد، وهي إصرار غادة على انتظار شريف لو طال الإنتظار. وهذا رد على سلوك شريف المرير مع غادة.

على كل، هذا المشهد ليس هو الحل الدرامي، إنما يعبر عن وجهة نظر درامية كما يقول سيد فيلد.

□ التشويق:

تتطلب الدراما التلفزيونية باستمرار جاذبية خاصة، لتدفع المشاهد إلى التفاعل معها، فهي غير النص المكتوب الذي يمكن أن يعود إليه القارىء وقت يشاء، وهي غير اللوحة التشكيلية التي تبقى معلقة قبالة الوجه يحاكيها صاحبها في أغلب الأوقات، ويكتشف فيها ما يريد.

إن الدراما التلفزيونية صور لأحداث تتالى مباشرة أمام العين، وقد يهملهاالمشاهد، إذا ما أحس بأن صورها وشخوصها، وأحداثها لاتأسره وتجعله متشوقاً إلى متابعتها، وعلى هذا الأساس يبدو التشويق من أركان العمل الدرامي التلفزيوني، وبدونه يتخلى العمل عن أحد أهم مقوماته.

إن الكاتب الروائي أو القصصي يستطيع في ساعة واحدة «أن يبعث كل أفراح العالم وأتراحه، ولو على مدى سنوات، ولانستطيع نحن في حياتنا الواقعية، أن نجرب هذه الأحاسيس العميقة» على حد تعبير بروست[٥٦] لذلك نحن نتأهب باستمرار للمتابعة. والكاتب كصانع للنص، معني بصنعته، التي تجعلنا نمارس هذه المتابعة بالطرق التي يبتكرها هو..

وفي هذه الحالة، فإن أي أدب أو فن «دون متعة ناشئة عن الإمتاع والتشويق ليس بأدب ولافن، ولايحمل أي منهما المعرفة المطلوبة»[٥٧]، بل إن الكاتب لايمكنه الإلتقاء بقارئه، إلا إذا توفرت «وسيلة توصيل إليه من خلال ملامسة قضاياه الإجتماعية والنفسية، وإذا كانت أشكالاً وأدوات ذات اصالة وجودة، كأن تكون القصيدة قصيدة، والقصة قصة، والرواية رواية، والمسرحية مسرحية، أي تحمل عناصر فنيتها في ذاتها..»[٥٨].

وبالطبع تنضاف الدراما إلى سلسلة الفنون هذه، حاملة معها مسؤولية أخرى كونها تتعلق بزمن مقابلتها على الشاشة.

---

(٥٦) ـ مارسيل بروست ـ راجع الانطباعية في الأدب والفن ـ طارق الشريف ـ الموقف الأدبي ـ العدد /٢/ حزيران ١٩٧٤ ـ ص /٧٠/.

(٥٧) ـ حنا مينة ـ راجع حوار في علاقات الثقافة والسياسة ـ د. فيصل دراج ـ منظمة التحرير الفلسطينية ـ دمشق ١٩٨٤ ـ ص /١٢/.

(٥٨) ـ المصدر السابق ـ ص /١٤/.

لقد أشار سيدفيلد إلى أهمية التشويق في سيناريو العمل السينمائي، مؤكدا أن اتخاذ القرار بالإعجاب بالفيلم سيأخذ مدة عشر دقائق «أي عشر صفحات من السيناريو»، ويقول: «إذن عليك أن تخطف القارىء وتشده في الحال.

أمامك عشر صفحات تقريبا لكي يتعرف القارىء إلى الشخصية الرئيسية، وما هي المقدمة المنطقية للقصة، وما هو الموقف؟ .»(٥٩)، وبالطبع فإن رؤية سيدفيلد هذه، لاتعني قاعدة مطلقة، فأساليب التشويق تختلف، ولكننا أوردنا رايه للتأكيد على دلالة أهمية التشويق في سياق أي عمل فني مثل الدراما التلفزيونية.

وفي بداياته السينمائية، تعرض ساتياجيت راي إلى موقف محرج عندما طلب منه المخرج أن يقرأ له السيناريو الذي كتبه، وهو يروي الحادثة كمايلي: «فتحت أوراقي، وبدأت أقرأ نصي، ولكن لم أكد أنهي المشهد الأول حتى أحسست بنقرة إصبع على كتفي: - كم مشهد ذروة في قصتك؟ سألني المخرج، فأجبته إنني لم أعدها، وكلي شعور بأنه يريد أن يبادرني بالضربة القاضية، وأنا في البداية إن أعطيته رقما أدنى من الرقم الذي يعتقد أنه أقل من الحد المطلوب لنجاح الفيلم. ثم تابعت بأنه حرفي أن يستخرج عددها وأنا أقرأ القصة..»(٦٠).

إن هذه الإشارات التي أوردناها لاتعني سوى شيء واحد، وهو أهمية التشويق في العمل الدرامي التلفزيوني، الذي نحن بصدده. إلا أن هذا لايعني بالتالي عدم الإلتفات إلى النواحي الأخرى في العمل، فالإثارة مطلوبة «ولكن تصوروا عملاً درامياً مثيراً، لكنه مرفوض بيئياً، ويحمل أفكاراً أو آراء مسطحة، حواره غير مقنع، وآراءه فجة، ليس لها قيمة ثقافية. نصاً لايحمل هدفاً، ولايرمي إلى غاية، ولاينمي آفاق خيال (..) إن التصعيد الدرامي يفقد ميزانه إن لم تصحبه الجملة الجميلة، والجملة الغنية، والأحداث المتشعبة، والمتدفقة، والبيئة التي تنبض بالحياة، والرسالة الإنسانية.

إن الكاتب الذي يملك التصعيد الدرامي يملك قدرات حرفية فحسب. ربما حرفية مصحوبة بشيء من الموهبة، لكن ذلك لايكفي، لايكون الفن جيداً بالحرفة والموهبة فحسب. لابد وأن يحمل الفنان رسالة، ويملك المعرفة كي يحظى بحب جمهوره، واحترامه أيضاً..»(٦١).

---

(٥٩) ـ سيد فيلد ـ لغة السيناريو ـ ص/١٣/.

(٦٠) ـ ساتياجيت راي ـ افلامنا وافلامهم ـ ص /١٢-١٣/.

(٦١) ـ من حوار مع الكاتب هاني الحاج بتاريخ ١٩٩٤/٦/١٩.

لقد استطاعت الدراما السورية في غالبية أعمالها، تحقيق الجانب التشويقي بمهارة، ومنذ الأعمال الأولى التي انتجت في سوريا كنا نلاحظ تنامي جمالية التشويق في النص الدرامي السوري.

لقد أكدت أحداث مسلسل «انتقام الزباء» الذي أخرجه غسان جبري على هذه العلمية، وانتظر المشاهد العمل حلقة بحلقة، ليعرف ما الذي ستفعله الزباء انتقاماً لأبيها، وما الذي سيفعله قصير بعد أن جدع أنفه، وما الذي سيفعله زبداي بعد أن أحب ملكته.

ونفس الشيء حصل في أعمال دريد لحام ونهاد قلعي التي أخرجها خلدون المالح، وكذلك في حارة القصر، ومذكرات حرامي، والهراس وهجرة القلوب إلى القلوب، وشبكة العنكبوت وغيرها من الأعمال التي لايمكن حصرها الآن.

واعتمد الكتاب والمخرجون إلى تقطيع أعمالهم الدرامية إلى «وحدات درامية» (حلقات) حملت كل وحدة درامية منها جاذبيتها الخاصة وتشويقها، وإن حدثت في بعض الأعمال أنواع من الإفتعال بغية جذب المشاهد، ومع هذا ينبغي التأكيد على أن «كل مشهد أو قسم من الحدث يحتاج إلى عنصر تشويق يركب على الهدف الأساسي، أو قسم من الحدث يحتاج إلى عنصر تشويق يركب على الهدف الأساسي، أو على الزخم المثير للعمل..»(٦٢).

فالتشويق في الدراما المسلسلة، غيره في الفيلم التلفزيوني أو السينمائي، إذ أن العملية هنا قد تأخذ مسارين، الأول: داخل الحلقة الواحدة، والثاني خلال العمل ككل.

ففي مسلسل ليل الخائفين تتبعنا الدقائق العشر الأولى من الحلقة الأولى وتساءلنا: ما الذي فعله الكاتب في الصفحات المقابلة لها؟ فوجدنا أن النص كشف لنا عن أربع شخصيات هي: شريف وغادة وأنور وسعاد.

بالإضافة إلى شخصية لم تظهر بعد، هي شخصية «ماهر» ومن هذه الشخصيات لفت نظرنا شريف بسلوكه، فهذه الشخصية قلقة، مثيرة للإنتباه، مصابة بالغيرة. بل إن النص أخبرنا أن شريفاً متزوج من مطلقة ماهر (الشخص الغائب)، ومازالا في شهر العسل، والغيرة تتصاعد بشدة.

في الصفحة الثانية مباشرة، تسأل الزوجة زوجها ضاحكة: لسّه عم تفكر بماهر؟. فيجيبها شريف: يعني معقولة نسيتيه نهائياً؟؟ بيتنسى الزوج الأولاني بسرعة؟، وعلى الفور يبدأ التوتر بالظهور على غادة التي بدأت الحديث بضحكة عذبة!!.

---

(٦٢) ـ مارتن آسلن ـ تشريح الدراما ـ ص /٥٤/.

في المشهد/٦ ينقل شريف الأزمة إلى صديقه أنور، وتبدأ ملامح شخصية شريف بالوضوح كشخصية غير واثقة بنفسها. وخلال الصفحات العشر يركز السيناريو على أشياء ماهر الموجودة في البيت الذي يسكنه شريف مع الزوجة (البيت ملك الزوجة) فشريف يطلب اتلافها. لقد حققت هذه الصفحات نوعاً من الجذب، وهي طريقة لجأ إليها الكاتب ممدوح عدوان في أغلب أعماله. إلا أن وحدة التشويق الكاملة صنعتها الأحداث خلال العمل كاملاً. حيث تسرق الرواية، ويبني شريف شهرته على هذه السرقة، ثم تبدأ هذه الشهرة باحتمالية الإنهيار، بعد عودة الكاتب الأصلي (الزوج الأول)، ومحاولة شريف سرقة نسخة الرواية من بيته.. وهكذا...

وعلى الرغم من الدراسة التي تتم لعملية التشويق في العمل الدرامي ككل، فإن غالبية الكتاب يصبون اهتمامهم على بداية العمل تماماً مثل الفيلم السينمائي.

إن الذي يبدأ بقراءة سيناريو مسلسل «العبابيد» لرياض سفلو يجد أن الكاتب اعتمد على هذه المسألة حتى قبل بداية شارة المسلسل. ولأهمية توضيح موضوع التشويق سنعرض في الصفحات التالية كل المشاهد التي سبقت شارة الحلقة الأولى من مسلسل «العبابيد».

المشهد/١/ (ماقبل الشارة) داخلي/ليلي

قرية عش اليمام ـ معبد الشمس ـ غرفة الكاهن

الكاميرا على الكاهن يتكلم بعصبية، وهو جالس وراء وعاء كبير من النحاس مملوء بالجمر المتوهج ويكاد لايرى من كثافة دخان البخور الملون، كما أن وهج الجمر والظلال التي ارتسمت على وجهه جعلته يبدو كشبح مخيف

الكاهن ـ زواج العهد كلمة عبؤها ثقيل، ونهايتها مرّة

الكاميرا على الشاب ناحيل وهو واقف أمام الكاهن على ركبتيه ويبدو الضيق على ملامحه..

ناحيل ـ ليس ثقيلاً على كاهن فارس مثلي ياسيدي ومرارتها ليست أشد مما أنا فيه.

الكاهن - فكر ملياً بما تقوله يابني.. أنت مازلت شاباً وحماسة الشباب قد تجعلك تخطيء في الكشف عن حقيقة عواطفك.

ناحيل يجيب بحماسة المحبين..

ناحيل - أحبها ياسيدي، وهل يخطيء المرء في سماع قلبه؟ !..

الكاهن - ناحيل.. ناحيل يابني، مازالت أمامك فرصة لكسب قلبها، وأنا أرى أنك تسرعت في اللجوء إلى (زواج العهد).

ناحيل يجيبه بإصرار كالمنوم مغناطيسياً

ناحيل - لم أعد قادراً على الصبر ياسيدي نمتار. حبها أو الموت وليس من سبيل آخر..

نمتار - أسألك يابني بكل المقدسات التي تؤمن بها أسألك للمرة الأخيرة أن تغير رأيك.

ناحيل - حبها أو الموت وليس من سبيل آخر..

تعتيم

- اختفاء تدريجي -

المشهد/٢/ (ماقبل الشارة)

قرية عش اليمام - معبد الشمس - ساحة المعبد خارجي/ صباحي

- الكاميرا على المنذر جالساً على مقعد خشبي وإلى جانبه زوجته (كمرا) ويبدو عليها التأثر والضيق من خلال النظرات الخاطفة التي يسرقها الواحد من الآخر.

- إلى جانبهما في المقعد تجلس البنات الثلاث (تيما) و(أتاغيم) و(نجدة) وهن في حالة لاتختلف كثيراً عن حالة الأبوين، ماعدا تيما التي ركزت بصرها على نقطة معينة وبدت ساهمة خالية من أي شعور.

- لقطة قريبة جداً ليد أحد العبيد السود وهو يضع القيد في يد ناحيل المستلقي على أرضية المقصلة.

- الكاميرا (زوم إن) على وجه تيما وهي ماتزال تنظر في نقطة بعيدة عن المقصلة وكأنها تحولت إلى تمثال حجري لطفل مشاكس عنيد.

- لقطة قريبة ليد العبد وهو يضع القيد في رجل (ناحيل) العارية.

- لقطة لأعضاء مجلس الشيوخ وهم (زبيد - يرحبولا - النعمان - يحارب - بولحا) أما السيد (المنذر) فإنه يجلس مع أسرته باعتباره والد العروس المطلوبة على طريقة (زواج العهد).
- لقطات سريعة لوجوه أعضاء مجلس الشيوخ تبين مدى تأثرهم البالغ بهذا الحادث غير المتوقع بينما ظهر واضحاً الكره الشديد على وجه النعمان للمنذر وأسرته.
- لقطة قريبة تبدأ من رجلي ناحيل المقيدة إلى الخشبة ثم تبدأ الكاميرا بالتراجع ليظهر (ناحيل) وقد استلقى على ظهره مصلوباً بشكل أفقي مقيداً من يديه ورجليه بقيود جديدة تشده بقوة إلى أرضية المقصلة الخشبية.
- لقطة عامة للمقصلة وهي عبارة عن خشبتين مسطحتين.. الأرضية التي يقيد بها الفارس والغطاء الثقيل المثبت عليه رؤوس حديدية حادة تشبه رؤوس الرماح، والغطاء هذا معلق بواسطة حبل مشدود إلى (وتد) يشبه جذع الشجرة فعندما يقطع الحبل أو يقطع الوتد فإن الغطاء يهوي على الفارس ويحوله إلى (قطعة لحم مثقبة).
- من خلال اللقطة العامة نلاحظ الكاهن يتقدم باتجاه أعضاء مجلس الشيوخ.
- *لقطة قريبة للكاهن وهو ينظر إلى أعضاء* المجلس..

الكاهن: أيها السادة: أعضاء مجلس الشيوخ في «عش اليمام» أسألكم السماح لي بإتمام طقوس زواج العهد وفق التقاليد والأعراف..

- الكاميرا على أعضاء مجلس الشيوخ وهم يرفعون إصبع (الإبهام) على التوالي، علامة الموافقة.
- الكاهن يلتفت جهة المنذر

نمتار: سيدي المنذر اللخمي، هل توافق على زواج ابنتك تيما من ناحيل بن النجيد؟

- يبدو الضيق والارتباك على المنذر.

المنذر: يشرفني هذا الزواج ياسيدي الكاهن.

- الكاهن يلتفت جهة تيما

نمتار: تيما بنت المنذر.

- تيما تلتفت نصف التفاتة دون أن تنظر في وجه الكاهن إلا أن الإصرار والعناد باديان على وجهها..

يتابع نمتار

نمتار: اعلمي يابنتي أن أعرافنا تمنحك حق الموافقة أو الرفض. ناحيل بن النجيد يطلب يدك للزواج، ويضع حياته رهن رغبتك، فهلتوافقين على الزواج منه؟ .

- بانتهاء السؤال يبدأ العبدان بنشر (الوتد) الذي شد إليه حبل المقصلة بواسطة منشار كبير الحجم.

- صوت المنشار

العبدان: هه.. هي.. هه..هي..

- لقطة قريبة لوجه ناحيل وهو مستلق على ظهره وقد بدأ العرق يتصبب من جبينه..

- لقطة لأعضاء مجلس الشيوخ وهم ينظرون بترقب واهتمام جهة تيما..

- الصوت المرافق لهذه اللقطات ـــ صوت المنشار + صوت العبدان وهما يرددان هه هي.. هـ..هـ..

- تيما لاتزال تشيح بنظرها بعيداً عما يجري.

- لقطة قريبة للمنشار وقد بدأت أسنانه تدخل في جسم الوتد.

- لقطة للمنذر وزوجته وقد بدا أنهما في أتعس لحظات حياتهما..

- لقطة لأناغيم تنظر برعب حقيقي.

- لقطة لنجدة وهي تبلع ريقها الجاف.

- لقطة للمنشار وقد دخل ثلث الوتد.

- لقطة للكاهن وقد أغمض عينيه وراح يتلو صلاته في خشوع.

- لقطة لناحيل وقد ازدادت حاله سوءاً.

- لقطة للعبدبن وهما منهمكين في النشر والدعاء.

- لقطة (حركة بان) تبدأ من حيث ربط الحبل في الوتد حتى نهايته التي تحمل غطاء المقصلة، ثم حركة (بان) إلى السفل حيث نلاحظ ناحيل وقد بدأت عضلات جسمه بالتقليص..

- صوت المنشار..هـ..هـ -

- لقطات سريعة لأعضاء مجلس الشيوخ وعيونهم تكاد تخرج من محاجرها.

- لقطة لتيما وهي في قمة ثباتها وإصرارها..

- لقطة لناحيل الذي فقد صبره أخيراً في لحظات اقتراب الموت فما كان منه إلا ان فتح فمه عن صرخة مدوية اهتزت لها أرجاء المعبد..

ناحيل: - تيما..

- في اللحظة التي صرخ فيها ناحيل تكون الكاميرا قد سجلت لحظة انكسار الوتد..

- الكاميرا على غطاء المقصلة من الأسفل وهو يهوي بقوة ليطبق على أنفاس ناحيل.

- مع انطباق الغطاء على جسم ناحيل تسجل الكاميرا انطباعات الجميع. فمنهم من أشاح بوجهه ومنهم من أغمض عينيه ومنهم من وقف مبهوتاً.

- الكاميرا على تيما (زوم إن) وقد تحولت إلى تمثال حجري ليس فيه حياة.

قطع

المشهد/٣/ **(ماقبل الشارة)**

قرية عش اليمام (المدفن) من الداخل **داخلي/ نهاري**

ملاحظة١: المدفن عبارة عن غرفة مستطيلة تحت مستوى الأرض محفور في جدرانها مجموعة من أنفاق المعلقة على شكل متوازي المستطيلات المفتوحة من طرف واحد. بحيث تتسع لجثة رجل واحد. إذ أن الخاصة من التدمريين يدفنون موتاهم على هذه الطريقة، ولم يثبت بعد أن العامة كان تتبع نفس الأسلوب.

ملاحظة٢: (آخيل) الذي سيرد ذكره في دعاء الكاهن يرمز إلى الروح التي تلبس ثياباً مستعارة في الحياة داخل الجسد. والموت يعيد لهذه الروح الحرية والخلود عندما تتخلص من ثوبها - الجسد - هذا ما كان يعتقد التدمريون كما أشارت بعض المراجع (الروح خالدة والجسد إلى فناء).

- لقطة قريبة ليد النجيد (أبي ناحيل) المرتعشة وهي ترفع الغطاء عن وجه ابنه المسجى على (النعش) الخشبي.

- لقطة متوسطة للنجيد وهو ينحني ليطبع قبلة ساخنة. على جبين ابنه وقد ظهر الكاهن إلى جانبه. يرفع النجيد رأسه ببطء شديد ويغمض عينيه ليتخلص من الدمع الذي تراكم فيها ثم ينظر إلى وجوه الحاضرين ممن جاء لتعزيته.

- لقطة في حركة (بان) تستعرض وجود الحاضرين وهم أعضاء مجلس الشيوخ (المنذر - النعمان - بولحا - يرحبولا - زبيد - مقيمو (الشاب) بالإضافة إلى يمليكو ومالىء (غياب مالكو). والشبان دويد ومعني وبرمكي وشاكي وماركوس، وجمع غفير من رجال وسادة عش اليمام يقفون في الخلف.

- تعود الكاميرا إلى النجيد وهو ينظر في وجوههم وكأنه يعاتبهم.

النجيد: **- ماجئت هنا - أيها السادة - لأتلقى التعازي في ولدي ناحيل وإنما جئت أقول لكم: إن ولدي ناحيل لم يمت . بل**

قتل بزواج الموت. لابزواج العهد. قتل
ناحيل لأن قبضتكم تمسك بخنجر هذا
العرف القاتل. جئت لأقول لكم بأنني
سأرحل عنكم. فأنا لم أعد أطيق العيش
بينكم سأهجر أهلي وعشيرتي وأرضي
باحثاً عن معشر جديد لايؤمن أهله
بزواج الموت.

ـ ينحني النجيد لطبع قبلة أخرى على جبين ابنه ناحيل ويخرج مسرعاً دون أن ينظر في وجه أحد.

ـ الكاميرا تستعرض وجوه الحاضرين وهم يتابعون خروجه بتعابير مختلفة.

ـ الكاهن يسرع بتلاوة الصلاة خوفاً من الفوضى..

الكاهن: ـ تخلص آخيل من ثوبه البالي فنعمت
روحه بالحرية الأبدية وتمتعت بلذة
الخلود. الجسد ثوب يأسر الروح إلى
أمد قصير تنطلق بعدها لتنعم بالحرية
المطلقة بعيداً عن أسر الجسد الفاني..
أيها السماء باركي روح السيد ناحيل
بن النجيد بن أمريشا وضميها إلى
قوافل الأرواح التي سبقتها لتمرح في
منزل حدوده الفضاء ونهايته الخلود
والبقاء.

الجميع: ـ آمين..

ـ الكاميرا على أربعة رجال يلبسون ثياباً بيضاء يحملون النعش ويدخلونه في القبر. ثم يحملون حجراً ملوناً ومزيناً بالرسوم التي تمثل خلاص الروح من الجسد ويسدون بها فتحة القبر الذي يشبه الصندوق*.

ـــــــــــــ قطع ـــــــــــــ

* ـ إن الهدف من نشر هذا النص الطويل من العابيد هو الاستفادة من جملة مسائل يعرضها النص، بالإضافة إلى جماليته.

◻ الاقتباس:

السينمائيون هم الذين بدأوا بتحويل الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية وهذا ما عرف باسم: (الأفلمة)!. وكلنا يذكر في هذا السياق الأفلام السينمائية المأخوذة عن روايات عالمية مثل: الحرب والسلم لتولستوي ، والشيخ والبحر لأرنست همنغواي، وذهب مع الريح لمارغريت ميتشل، وزوربا لنيكوس كازنتزاكي والعراب لماريو بوزو، واللؤلؤة لجون شتاينبك...وغيرها...

وكذلك فعلت السينما العربية، عندما أخذت نصوصها عن أعمال روائية لنجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، وغسان كنفاني، وحنا مينه، والطيب صالح، وحيدر حيدر وغيرهم..

لقد واجهت هذه العملية جملة مسائل، وعلى الرغم من عدم التغلب عليها، فقد ظلت قائمة، وهذا يعني أن إيجابياتها أكثر من سلبياتها.

إن كثيراً من الروائيين لم يعبروا عن راضاهم الكامل عن الأفلام المعدة عن أعمالهم. إلا أن آخرين أثنوا على مثل هذه الأفلام، واعتبروها ناجزة من ناحية الاقتباس.

يقول ساتيا جيت راي: «لقد كان بارسورام حياً حين أخرجت فيلماً عن قصته القصيرة (باراس بأطار) وقد قرأ نص السيناريو، وبارك من كل قلبه التعديلات التي أجريتها على النص الأصلي..»(٦٣).

ويضيف حول نفس الموضوع: «الأمر ذاته ينطبق على بريميدار ميترا (كابوروش)، مانارينذرا ميترا(هانغار). ولم يقم النقاد بأي تعليق على التغييرات في هذه القصص، ربما لأنهم كانوا خائفين من أن المؤلفين قد يقفون إلى جانبي إن فعلوا ذلك»(٦٤).

فهل ينطبق هذا الكلام، على كاتب عالمي كبير مثل أرنست همنغواي؟ الذي اعتبرت روايته «الشيخ والبحر» من الروايات السينمائية العظيمة؟..

بالطبع لا.! لأن همنغواي، ببساطة لم يرض عن الفيلم المأخوذ عن روايته..!!

● ● ●

---

(٦٣) ـ ساتيا جيت راي ـ أفلامنا وأفلامهم ـ ص/٦٨/.

(٦٤) ـ المصدر السابق ص /٨٦/ أيضاً.

إن أهم شيء يمكن أن تثيره عملية (الأفلمة) هو مسألة «التناول الفني» والقراءة الإبداعية الخاصة بالفيلم، والتي تضع مجمل عملية «الاقتباس» على المحك.

لقد أخذ المخرج السينمائي توفيق صالح فيلمه السينمائي المخدعون عن رواية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني اسمها: «رجال تحت الشمس». وكل من قرأ هذه الرواية، وشاهد فيلم المخدوعون «لا بد وأن يخرج بانطباع أولي مفاده، إن الفيلم قد نقل نقلاً أميناً، بل وحرفياً، كل ما في الرواية، وحتى شكل بنائها، إلا أن المشاهدة المتأنية، والمقارنة الأعمق بين العملين الرواية، والفيلم تقودان إلى نتيجة أخرى مفادها، إن مخرج الفيلم، وهو في الوقت ذاته كاتب السيناريو، لم يكن مجرد ناقل للرواية بكل ما فيها كما يتراءى للوهلة الأولى، وبهذا يكون موقفه سلبياً من وجهة نظر التناول الفني للفيلم، بل قدم لنا معالجة متميزة تعكس في جوهرها، وطابعها، موقفاً ايجابياً فاعلاً، وهذه العملية، المعالجة، هي العملية الحاسمة التي يتولد عنها عمل فني بنتيجة (أفلمة) أي عمل أدبي سواء كان كلاسيكياً أم معاصراً، لأنها عملية ابداعية. ولهذا لا بد للأفلمة من أن تحمل طابعاً شخصياً..»(٦٥) طابعاً إبداعياً خاصاً.

لقد حذا التلفزيون حذو السينما، فلجأ إلى اقتباس الأعمال الروائية، أو القصصية، وصاغها على شكل دراما تلفزيونية مسلسلة. إلا أن نفس المسائل التي واجهتها عملية الأفلمة في السينما، تواجهها اليوم عملية الإقتباس في التلفزيون.

لقد خضعت الدراما التلفزيونية المقتبسة عن أعمال روائية إلى نفس المعايير التي خضعت لها الأفلام السينمائية، وظلت قضية المعالجة الفنية هي العامل الحاسم، وإن كانت تخضع لظروف إنتاجية، أو رقابية جديدة.

إذ أن القراءة المبدعة للنص الروائي، تصدرت هذه القضية، «وذلك لأن لكاتب السيناريو رؤيته، وللمخرج رؤيته أيضاً. أي أن كاتب السيناريو والمخرج يقرأ كل منهما الرواية قراءة جديدة، غير القراءة التي يراها مؤلف الرواية أو القاريء»(٦٦).

إن الشاشات العربية بمجملها، قدمت أعمالاً كثيرة لكتاب كبار مثل: نجيب محفوظ وحنا مينه، وعبد الرحمن منيف، وخيري الذهبي، إلا أن وجهات النظر حولها لم تكن متساوية، كما أنها لم تلق العناية نفسها التي لقيتها الأعمال السينمائية المأخوذة عن أعمال روائية من دراسة ونقد ومتابعة.

---

(٦٥) ـ سعيد مراد ـ حوار مع السينما ـ ص/٤١/.

(٦٦) ـ حنا مينه ـ راجع العدد /١٣٩/ مجلة فنون ـ ص /١٠/ ثائر سلوم.

والتلفزيون العربي السوري، قدم عملين بارزين لكتاب سوريين. أحدهما من إنتاج التلفزيون نفسه، وهو مأخوذ عن رواية «دمشق يا بسمة الحزن» للكاتبة إلفة الإدلبي، والثاني من إنتاج القطاع الخاص، وهو مأخوذ عن رواية «نهاية رجل شجاع» لحنا مينه. والمراجعة المتأنية لهذين العملين، توضح لنا بعض نقاط العلام في هذا المسار.

إن العملين المذكورين، أثارا مسائل جديدة، كما أشرنا، غير مسألة التناول الفني. فقد برزت مشكلة الإطالة، ومشكلة التكلفة الإنتاجية، ومشكلة الأداء التمثيلي، إضافة لمشكلة الإخراج، والرقابة أخيراً.

لقد وافق حنا مينه، كاتب رواية نهاية رجل شجاع، على تميز العمل التلفزيوني المأخوذ عن روايته إلى حد ما. وهذا يعني أن المشكلة الجمالية محسومة في نظره، فهو معجب بقدرة المخرج نجدت أنزور على التعامل إخراجيا مع الرواية بحيث حافظ ما استطاع على واقعيتها، وأضاف إليها الرؤية البصرية البارعة، والرائعة»(٦٧).

وهو معجب أيضاً بكاتب السيناريو حسن.م. يوسف لأنه «كان جيداً في نقل الكلمة إلى صورة، وفي الحوار الذكي اللماح وملامسة الجانب الكوميدي بشكل ظريف يدعو إلى الرضا..»(٦٨)، بالإضافة إلى ذلك، فقد أدى الممثلون السوريون المعروفون والمشهورون في المحيط العربي أدوارهم بشكل جيد، وكذلك فعل فارس الحلو بدور (عبدوش)، والممثل الكبير عبد الرحمن آله رشي بدور (الختيار)، والآخرون من الممثلين الأكفاء الذين أدوا أدوارهم بشكل يدعو إلى التقدير»(٦٩).

وعلى الرغم من إشارة حنا مينة إلى موضوع الإمكانات الضخمة التي هيأتها الشركة المنتجة، إلا أنه لم يتناول في حديثه هذا موضوع الإطالة في الحلقات.

أما المخرج نجدت إسماعيل أنزور، الذي يرى أن للرواية وقعها الخاص على القارىء، فقد قال إنه يعتقد أن الدراما التلفزيونية «نهاية رجل شجاع» هي «بداية لأعمال تلفزيونية جديدة، هدفها احترام عقل المشاهد وتنشيط الحواس الأخرى، لديه، لمتابعة العمل التلفزيوني، وخاصة العين، بحيث لاتقتصر هذه الأعمال على حاسة الأذن»(٧٠)، وهذا نقد مبطن لكل الأعمال التي سبقته.

---

(٦٧) ـ المصدر السابق ـ الصفحة نفسها.

(٦٨) ـ المصدر السابق ـ الصفحة نفسها.

(٦٩) ـ المصدر السابق ـ ص /١١/.

(٧٠) ـ نجدت إسماعيل أنزور ـ المصدر السابق ـ ص /١١/.

بقيت مسألة الرقابة، التي يستحيل معها تقديم أعمال حنا مينه تلفزيونياً كما كتبها هـو، أي بسياق أحداثها الوارد في النص. فالمشهد الأخير مثلاً، ينتهي فـي الرواية على أساس أن مفيد الوحش يقتل الرقيب زريق بالمسدس، ثم ينتحر.

«ولكن الإنتحار ممنوع لأسباب رقابية. والانتحار أيضاً يتنافى مع الشجاعة، التي هي الصفة الأساسية لمفيد الوحش. لذلك، وبعد ثمانية عشر يوماً من التفكير، تم حل هذه المعضلة كما رأيناها على الشاشة»(٧١) أي بالصراع الذي ينتهي بالاثنين إلى البحر.



رواية إلفة الإدلبي «دمشق يابسمة الحزن»، لم تجد الشروط المواتية، لتحقق نجاحها كاملاً، ويعود ذلك إلى فقدان المعالجة التلفزيونية الجديدة للنص الروائي. فإلفة الإدلبي كانت تطمح لكتابة رواية عن أحداث الثورة السورية. تكون هذه الثورة هي البطل الرئيسي فيها. وهي تظن أنها نجحت في ذلك، إلا أن العمل التلفزيوني الدرامي الذي أخذ عنها قلب الأمور رأساً على عقب، ولم ينجح العمل النجاح الكامل.

«لقد اضطر المخرج إلى إعطاء لوحات، ولم يعط معارك حدثت في الغوطة، لأن الإمكانيات التي أعطيت له قليلة، لهذا السبب تحاشى المخرج ذلك»(٧٢)، بالإضافة إلى ذلك، فقد كان هناك فارق كبير بين ابتداء الرواية وابتداء السيناريو. فالسيناريو يبتدىء منذ كانت صبرية طفلة، وهذا ما جعل الحلقتين الأولى والثانية باهتتين إلى حد ما، وبالتالي سبب خلافاً بين كاتبة الرواية وكاتب السيناريو الدكتور رفيق الصبان. مالبث أن انتهى بعد أن قام الدكتور رفيق بإقناع الكاتبة إلفة الإدلبي بالتعديلات.



(٧١) ـ من حوار مع الأستاذ حسن.م. يوسف في منزله بتاريخ ١٩٩٤/٦/١٢.
(٧٢) ـ من حوار مع الكاتبة ألفة الإدلبي في منزلها.

الإحرام

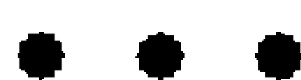
لايعني توفر النص للمخرج، بعد رحلة البحث الطويل عنه نهاية متاعبه، وإنما تبدأ هذه المتاعب بمجرد البدء في التعامل مع النص لإخراجه إلى حيز الوجود.

إن وجود النص الدرامي (السيناريو)، يعني بداية المشروع الإخراجي، الذي يكون بحد ذاته بناء فنياً صعباً، توضع لبناته لبنة، لبنة بدءاً من انتقاء الممثلين، ووصولاً إلى وضع الشارة النهائية. وهذه العلمية تنهض وفق رؤية المخرج الخاصة، وعلى أساسها يتم تقييم العمل النهائي، لأن الإخراج هو الإبداع الفني للعمل الدرامي متكاملاً.

وإذا كانت عملية الإخراج في المسرح تعني «فهم النص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب، إلى حياة مادية على خشبة المسرح»[1]، فإن هذه العملية في التلفزيون تأخذ بعداً آخر يتعلق بالصورة، وبمختلف تقنيات الاتصال التلفزيوني.

وإذا كان تحقيق هذا الهدف في المسرح يتطلب من المخرج المقدرة على «توجيه وتحريك مجموعات العاملين، وفي مقدمتهم: الممثلون ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والأزياء والإضاءة، وفي النهاية إذا لزم ذلك ميكانيكاً العرض، والموسيقى والرقص»[2] فإن تحقيق ذلك في التلفزيون يتطلب مقدرة المخرج على قيادة مجمل هذه العناصر مضافاً إليها قضايا التصوير والمونتاج والصوت.

إن الإخراج التلفزيوني، هو وضع التصور الشامل لتآلف كل هذه العناصر، وفق رؤية إخراجية معينة ومحددة للمخرج، ينفذها كادر العمل المرافق له.



(١) ـ سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر ص /١٦/.

(٢) ـ المصدر السابق ص /١٦/.

لقد جاء الإهتمام بالإخراج منذ بدايات المسرح الأولى، حيث احتاج الممثلون إلى واحد منهم لضبط حركتهم على الخشبة، وكان هذا الشخص ينتقى على أساس سعة إطلاعه ومعرفته..

وتطور العمل الإخراجي في المسرح إلى أن تحددت المهمة الأولى لعمل المخرج بجعل النص المكتوب عملاً حياً فوق المنصة «إنه يختار الممثلين والديكور والإكسسوار، ويصمم الإضاءة والظلال، ويرتب حركة الممثلين فوق المنصة بحيث تبرز هذه الحركة جو المسرحية، ومعانيها..»[٣]، وإذا كان يقال بأن الممثل هو سيد المنصة في العمل المسرحي، فإن المخرج هو سيد العمل الفني كله؛ وعملية الإخراج وبناء العرض المسرحي الكامل مؤسساً على النص المكتوب، فن قائم بذاته، وله أسسه العلمية، ودراساته..»[٤].

لقد فرض مفهوم المخرج المسرحي نفسه على مفهوم المخرج في السينما والتلفزيون، على الرغم من الاختلافات بين مقومات هذه الفنون.

وقد يتساءل المرء: إذا كانت السينما والمسرح مختلفين، فلماذا نقوم إذن بالمقارنة بين المخرج في هذه، والمخرج في تلك.؟.. «إن مبعث هذا سبب واحد هو أن المخرجين السينمائيين، في البدايات المبكرة للسينما، كانوا يعتبرون عملهم مشابها لعمل المخرجين المسرحيين، وأنهم يستطيعون تاريخياً، اعتبار تعاملهم مع العمق تحرراً من التأثير المسرحي.

وفي البداية كانت الأفلام تعامل غالباً، وكأنها تؤكد نقائصها بالمقارنة مع المسرح، ثم تعلم صانعو الأفلام تدريجياً تقليل نقائص السينما والاستفادة من ميزاتها الحقيقية»[٥] وتبقى النقطة الأساسية الهامة في الفرق بين مخرج المسرح، ومخرج السينما، هي أن المخرج في المسرح، وبعد أن ينتهي من كل أعماله المناطة به، يترك الأمور للممثلين، وطاقم العمل عندما يبدأ العرض، إلا أن مخرج السينما، ومخرج التلفزيون بدوره يستطيع أن يعيد الأداء بعد تقييمه أكثر من مرة.

إن تعامل السينما والتلفزيون مع الصورة والكاميرا، جعلهما يؤسسان معاً لرؤى متشابهة تؤثر ببعضها البعض، فالمخرج التلفزيوني، هو كمثيله في السينما يهتم بالكثير من القضايا المتعلقة بدراما الصورة، ويراقب أثناء عمله جملة مسائل، من بينها:

---

(٣) ـ ألفريد فرج دليل المتفرج الذكي ص /١٥٠/.

(٤) ـ المصدر السابق ص /١٥٢/.

(٥) ـ رالف ستيفنسون وجان دوبري السينما فناً ص /٦٦/.

« ـ أداء الممثلين.

ـ حركة الكاميرا، أو توافقها مع حركة الفيلم.

ـ ما يفعله الطاقم: هل هم منتبهون جيداً إلى اللقطة؟. هل سيكون بإمكانهم التعليق عليها بشكل مجد فيما بعد؟ .

ـ هل الإضاءة كما يجب؟ . هذه وظيفة فريق الإضاءة طبعاً، لكن على المخرج أن يراجع ذلك..»(٦).

إن تدخل المخرج في كل عملية العمل الدرامي، جعل مهمته صعبة إلى حد كبير بحيث تحول الإخراج إلى «النشاط الأقسى، والأكثر متطلبات جدية من كل النشاطات التي تتصف بصفة (الإبداعية)، ذلك أن عملية الإخراج كلها، تتم على ثلاث مراحل عريضة: الكتابة، التصوير، والإعداد النهائي، وكل منها بحاجة إلى القدرة الإبداعية..»(٧).

ويعتمد كل مخرج تلفزيوني على خاصية إخراجية محددة، يصوغ على أساسها البناء الدرامي، وتعتبر هذه الخاصية المحددة الأولى في التعامل مع النص المكتوب ومسار تجسيده المادي عنده.

إن طريقة تعامل المخرج مع أدواته هي التي تحدد ذلك. إذ أن بإمكاننا إعطاء نص واحد لعشرة مخرجين، ثم نطلب منهم إخراج هذا النص.. في هذه الحالة «نجد أن كل مخرج يخرجه بطريقة مختلفة عن الآخر. كل منهم يتناوله بطريقته، ولكن يجب على كل واحد من هؤلاء أن يقدم مقولة ما من خلال هذا العمل، لأن كل إنسان له خاصيته. وهذه الخاصية لاتتكرر..»(٨).

إلا أن بلورة ذلك، لاتتم إلا برؤية متكاملة يصوغها المخرج لنفسه ويتعامل معها خلال عملية الإخراج.

ولابد من التذكير هنا بالعامل التقني الذي مكن تطوره من تعدد هذه الرؤى. فقبل أن يكتشف المونتاج واللقطات المتعددة، وحركة الكاميرا، كانت السينما تحذو حذو المسرح، ويتم النقل بطريقة مسرحية حيث «تمثل الكاميرا الثابتة المتفرج الجالس في منتصف صالة المسرح، وبالتالي فإنها تمثل وجهة نظر ذلك المتفرج»(٩).

---

(٦) ـ أندريه فايدا الرؤية المزدوجة ص /٨٦/.

(٧) ـ ساتيا جيت راي أفلامنا وأفلامهم ص /٧/.

(٨) ـ المخرج جميل ولاية من حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/١٤ .

(٩) ـ الفنان حاتم علي من حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٢ .

ومع تطور الأجهزة التقنية، وظهور الكاميرا المحمولة، والمونتاج، واللقطات وحركة الكاميرا، دخلت كل هذه التقنيات في قلب الحدث، فأصبح المتفرج يتحرك ويقترب من وجه الممثل، ويدور حوله، وأضحى على تماس أكبر مع كل جزئيات تعابير الممثل وحركته، وعلاقتها بالمكان والحدث..

نفس هذه الظروف مر بها التلفزيون، وقدمت الأعمال الدرامية التلفزيونية وكأنها عملية مسرحية من وجهة نظر واحدة. إلا أن هذا الشيء لم يستمر، وتطور العمل الدرامي التلفزيوني مع تطور تقنياته، ولم نعد نشاهد مثل هذا النوع من الإخراج التلفزيوني، وأصبحت الكاميرا هي عين المتفرج غير المرئي الذي يلاحق الأحداث مستخدماً «أحجام اللقطات، واللون، والضوء، وتكوين الكادر، والديكور، وأداء الممثل، والموسيقى، والمؤثر الصوتي، والخدع السينمائية أو التلفزيونية المنفذة إما في المعمل أو بواسطة المازج الالكتروني..»(١٠).

وعلى اعتبار أن التلفزيون هو الابن الشرعي للسينما، فإن اللغة السينمائية هي التي أخذت تفرض نفسها على الإخراج الدرامي «لأن المخرج التلفزيوني أساساً هو الذي يقوم بإخراج البث على الهواء، أو ينقل الأخبار أو المباريات»(١١).

إن مخرجي السينما الذين جاؤوا إلى التلفزيون، وقاموا بإخراج أعمال درامية، هم الذين يطرحون هذه المقولة، وبالتالي إيجاد لغة سينمائية للدراما التلفزيونية. وقد وجدت اللغة السينمائية طريقها إلى أعمال هامة مثل: غضب الصحراء، والبركان، وهجرة القلوب إلى القلوب، ونهاية رجل شجاع، وكان المخرج هيثم حقي صاحب وجهة النظر الأولى في هذا المجال، والذي سعى إلى تأكيده هذه الرؤيا بالكتابة حولها، وتثبيتها في أعماله التي قدمها للتلفزيون، فالدراما التلفزيونية ليس لها إلا لغة واحدة هي السينما. على الرغم من أن استخدام هذه اللغة لايتم إلا بحدود تفرضها قوانين الإنتاج السائدة في التلفزيون. والسينما في هذه الحالة، تملك وضعاً أفضل للأسباب التالية:

«**أولاً**: لأن المواضيع المسموح بتناولها في السينما فيها هامش من الحرية أكبر بكثير من الهامش المسموح به في التلفزيون.

ثانياً: لأن طريقة الإنتاج السائدة في التلفزيون تعتمد على السرعة، وعدم الإتقان. عكس طريقة الإنتاج السائدة في الإنتاج السينمائي للقطاع العام.

---

(١٠) ـ المخرج هيثم حقي مجلة فنون العدد ٨٧ في ١٩٩٣/٣/٢٩.

(١١) ـ المخرج محمد بدرخان من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/٢٤.

ثالثاً: لأن التقنيات الصعبة الممكنة في السينما والتلفزيون على حد سواء (كحركة الكاميرا على سكة وعجلات، والرافعة، والإضاءة الليلية المتقنة مثلاً)، لاتسمح الظروف الإنتاجية للعمل التلفزيوني باستخدامها إلا نادراً، لحاجتها إلى الوقت، الذي يعني المال فيخسر الفنان عنصراً هاماً من عناصر لغته.

رابعاً: لأن مساحة التجريب الفني ضيقة جداً في التلفزيون، تحت شعار المستوى العام للمشاهدين..»(١٢).

وعندما بدأ هيثم حقي في ابراز اللغة السينمائية في أعماله التلفزيونية لم يكن أحد من القطاعين العام والخاص يفكر بإنتاج مسلسل يصور بكاميرا واحدة. أي بطريقة السينما. لقد درس هذه الإمكانية أثناء عمله في دول الخليج العربي، بعد أن استخدمها في مسلسل «عز الدين القسام» و«حرب السنوات الأربع» وغيرها؛ وبإمكانيات مادية لاتتجاوز الإمكانيات المتعارف عليها إلا قليلاً:«وكانت النتيجة مبهرة بالنسبة للمشاهد الذي اعتاد أن يرى تقطيع الكاميرات الثلاثة، وكأنه يشاهد المسرح المصور..»(١٣).

وإذا كنا اليوم، نتذكر أعمالاً هامة، مثل حارة القصر، ومذكرات حرامي، وانتقام الزباء، وجابر وجبير، وغيرها من الأعمال التي نفذت داخل الاستوديو، في مرحلة من مراحل تطور العمل الدرامي في سورية، دون أن تتوفر لها إمكانات التصوير والمونتاج الأمثل فإننا نتوقف اليوم أيضاً عند محطات هامة لأعمال درامية متميزة استخدمت فيها كل التقنيات التي توصل إليها التلفزيون، ووظفت في عملية انجاح العمل.

لقد استخدم المخرجون في أعمالهم هذه، لغة السينما، فتمكنت الكاميرا خلالها، من الخروج من داخل الاستديو، وتصوير مشاهد هامة اتسمت بطابع جمالي جديد، لم نكن نشاهده في الأعمال القديمة، ولم يكن هذا الطابع معزولاً عن السياق الدرامي، وإنما كان موظفاً لأجله...

إن مسلسل «هجرة القلوب إلى القلوب» الذي يمكن القول بحق إنه ملحمة تلفزيونية سورية، أبرز مثل هذه اللغة، ووظفها في بنية العمل الدرامي ككل، فجاءت النتيجة متوافقة مع جمالية النص الذي كتبه: عبد النبي حجازي.

ان هيثم حقي في هذا المسلسل كان حريصاً على إقناع المشاهد بواقعية ما يراه: القرية الشارع الدمشقي الشارع الريفي حجم الكومبارس، وكل ذلك كان يعرض بطريقة

---

(١٢) - هموم تليسينمائية (١) مجلة السينما والتاريخ العدد /٧/ السنة الثانية ١٩٩٣.

(١٣) - المخرج هيثم حقي من حوار معه بتاريخ ١٩٩٤/٤/١٩.

سينمائية تحاول أقناعنا بالواقع(١٤). لقد عرض هذا المسلسل، أحداثاً جرت في فترة محددة من تاريخ سورية، في بيئة أساسية هي بيئة ريف دمشق (القلمون) وهذا ما فرض جهداً خاصاً لعرض تلك البيئة في زمانها ومكانها وشخصياتها..

ومنذ الحلقات الأولى، التي تروي لنا غزو قرية الركنية، من قبل البدو، برزت اللغة السينمائية في عملية الإخراج، فاختلطت عملية التصوير الداخلي مع عملية التصوير الخارجي، وكان من الصعب التمييز بين المشاهد المصورة في أماكنها الطبيعية، أو تلك التي صورت داخل الاستوديو. تحركت الكاميرا بسرعة، مستخدمة كل أنواع التصوير، ودون أن تهمل أقل جزئيات المشهد في الديكور والاكسسوارات، لتغطي حركة الشخصيات، وانفعالاتها في الزمان والمكان المحددين.

وعندما كنا نتابع مشهداً ما. كنا نميز الجهد المبذول لإظهار دلالة المكان، وأشيائه، حتى أثناء الذورة الدرامية للمشهد. ومن خلال اللقطات العامة (البانورامية)، والموظفة توظيفا جيداً، من خلال اللقطات القريبة والبعيدة والحركة الرشيقة في التصوير وعملية المونتاج، كنا نتابع تسجيلاً دقيقاً أشبه بالواقعي، للبيئة الريفية التي تجري الأحداث فيها.

شاهدنا الحصاد والبيادر وجمع وتسليم الميرة، شاهدنا الخراف والدجاج والأحصنة والأثاث المعبر والأصيل أحياناً، ولكن هذه المشاهدة لم تكن معزولة أبداً عن وقع الدراما فيها.. ولقد أفسح «هجرة القلوب إلى القلوب» المجال واسعاً لأداء تمثيلي جيد، من قبل الممثلين الذين تألقوا فيه كأسعد فضة وهاني الروماني ومنى واصف وخالد تاجا ويوسف حنا وغيرهم.. حتى أن (الكومبارس) في «هجرة القلوب..» بدا وكأنه يمثل، بل يؤدي دوره بجدارة وخاصة في المشاهد الهامة كالغزو وثورة أهالي الركنية.

وإذا كان عدد الممثلين كبيراً، فإن (الكومبارس) في بعض المشاهد كان أكبر بكثير من عدد الممثلين. وإذا كان أداء الممثلين عالياً، فإن حركة الكومبارس وقيادتها في أتون المشاهد المذكورة كانت أبرز ما يلفت النظر في صناعة المشهد.

لقد كانت الحركات العفوية مدروسة، وتمكن المخرج من صنع مشاهد متكاملة دون أن يقع في إرباك حركة (الكومبارس) المجتمعة في قلب الحدث الدرامي.

إن السيطرة على حركة (الكومبارس) في هجرة القلوب تستحق الدراسة والتأمل، وهي أصلاً مغامرة ناجحة لمخرج أراد العمل بطريقة سينمائية.

---

(١٤) ـ صور مسلسل هجرة القلوب إلى القلوب داخل الاستوديو وخارجه في الأماكن الحقيقية بواسطة عربة نقل وكاميرا محمولة.

وكان مشهد «الإعدام» الذي يلي مشـاهد هجوم أهـالي الركنيـة علـى مخفـر الشـرطة الذي يجمع «الميرة» للفرنسيين بمثابة لوحة درامية رائعـة تظـافرت فيهـا جهـود الإخـراج والتصوير (عبد القادر الشربجي) والتمثيل الجماعي والفردي. وكانت الطاقة التعبيرية التي قدمها الفنان عدنان بركات في أدائه والدهشة المختلطة مع الحزن والانهيار والتي لاحقتهـا الكاميرا في المشهد. كل ذلك كان يساهم في تحويـل الصـورة المرئيـة إلـى لوحـة تشـكيلية ذكرتنا بلوحة «الاعدام»للفنان الروسي الكبير ريبين..



نفـس هـذه اللغـة الإخراجيـة اسـتخدمها محمـد عزيزيـة خريـج الولايـات المتحـدة الأمريكيـة، فـي عملـه الكبيـر «البركـان» الـذي اعتمـد فيـه علـى مختلـف فنـون التصويـر السينمائي مستخدماً كل إمكانيات حركة الكاميرا في إطار التصعيد الدرامـي الـذي يفرضـه النص. ولم يكن بالإمكان تحقيق النجاح في نص كهذا مالم تتوفر هذه الطريقة الإخراجيـة، التي تعدّه للعرض على الشاشة الصغيرة.

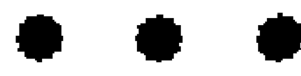
إن احداث مسلسل «البركان» تجري بمجملها فـي بيئـة صحراويـة، السـكن فيهـا هـو الخيام، والحياة مـن خلالهـا ترتبـط بالسـيوف والخيـول والجبـال والهضـاب. ومـن ثـم فـإن طموح «ورد»الفارس العربي، لتوحيـد «القبـائل» العربيـة المتفرقـة والضعيفـة أمـام العدو الخارجي، استلزم حركة ممثلين واسعة، وعدداً كبيراً نسبياً، ومواقع تصوير مختلفـة تحتـاج إلى كادرات واسعة تهيء لها عوامل نجاحها..

لقد اسـتخدم محمـد عزيزيـة اللغـة السينمائية فـي هـذا العمـل محـاولاً تسـخير حركـة الكاميرا في إظهار المشاهد برؤية جديدة لم يعتـد المشـاهد عليهـا. وقـد اتبـع المخـرج هـذه الطريقة في أكثر من عمل له كاللوحة الناقصة، والهارب، ولكن كل عمل من هذه الأعمـال يمكن الوقوف عند تقييمه إذا ما قورن بالبركان!

في «نهاية رجل شجاع» لنجدة اسماعيل انزور، برزت اللغة السينمائية بشكل واضح، وكأن المخرج يريد أن يقول لنا بصراحة، إن السينما هي التي تعمل. وبغض النظـر، عمـا قيل بشأن الإطالة في هذا المسلسل، فـإن العلميـة الإخراجيـة السـينمائية فيـه أظهـرت لونـاً متطوراً من ألوان الدراما التلفزيونية السورية.

وقد واجهتنا، البيئة البحرية/ الساحلية وما تفرضه أثناء عملية التصوير. فهناك مشاهد المرفأ، وحركة العمال والمعارك التي جرت بين العمال، ولقد استخدم نجدة اسماعيل انزور كل الطرق السينمائية في عرض المشاهد المثيرة، وخاصة في المعركة التـي جـرت داخـل

المقهى، والتي كانت تستهدف «مفيد الوحش». لقد كنا نرى أثناء هذه المعركة فيلماً سينمائياً بكل معنى الكلمة سواء بطريقة التصوير أو الخدع، أو حتى التمثيل.. وعندما عرض لنا في الحلقات الأولى مشاهد الغابة التي هرب إليها مفيد الشاب، وتعامل فيها مع الطبيعة بفطرية، برزت عملية التصوير السينمائي بشكل واضح، فبينت دقائق الأمور، نتف ريش العصافير، شيّ العصافير. حركة الأقدام العارية على الصخر، الشلالات ثم اللقاء العاطفي الذي صور في بعده الرمزي تحاشياً للرقابة..



إن مثل هذه الأعمال والأعمال التي تعد الآن، أو ستظهر في المستقبل، لاتعني سوى إمكانية تطور جديد في سياق الدراما التلفزيونية السورية هذه الدراما التي خطت خطواتها الأولى بصعوبة، ما كانت لتصل إلى هذا المستوى الذي وصلت إليها لولا تلك المحاولات الجادة الأولى التي فتحت الطريق أمام الأعمال الكبيرة فاللون الأبيض والأسود الذي ظهر في «انتقام الزباء» لغسان جبري أو في «أسعد الوراق» لعلاء الدين كوكش لم يكن حائلاً دون تقديم هذين العملين المتميزين في مرحلة الدراما التلفزيونية تلك.

وعندما يتأمل المشاهد بإمعان عملاً حديثاً، مثل شبكة العنكبوت لمأمون البني، ويبحث في التناسق اللوني داخل مشاهده، يتذكر مباشرة تلك الأعمال القديمة التي مهدت لهذا التطور الكبير حتى على صعيد استخدام جمالية اللون في الصورة وتناسق هذه الجمالية. ومن خلال ذلك يتذكر أيضاً معاناة المخرجين وكل طاقم العمل من قصور الأدوات التي بين أيديهم، والتي حالت دون خروجهم من جدران الديكور داخل الاستوديو إلى أماكن أخرى تدفع بالعمل الدرامي إلى موقع متقدم جديد.

لقد أضحت الدراما التلفزيونية السورية ميداناً واسعاً للتنافس الفني في الإخراج والتصوير والتمثيل والديكور وكل جوانب صناعة المشهد. واستطاعت هذه الدراما عبر سيرورة تطورها من فرض موقعها المتميز داخل سوق الدراما التلفزيونية العربية. ولكن هذا لايعني المراوحة داخل المستوى نفسه، وإنما يدفع الجميع إلى تقديم المتطور أكثر، والذي ينتظره المشاهد العربي بشوق.

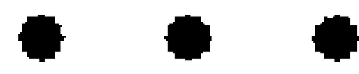
□ المخرج والنص:

تبدأ مهمة المخرج التلفزيوني، منذ لحظة وجود النص بين يديه، وموافقته عليه، فالنص هو الأرضية، أو الأساس الذي يبني عليه المخرج عمله.

ومع تطور العمل الدرامي، تداخل عمل المخرج مع عمل كاتب السيناريو، فقد يطلب المخرج إجراء تعديلات على النص، أو يحذف من الحوار، أو يضيف إليه، أو قد يحذف بعض الشخصيات، ويضيف شخصيات جديدة، ولكن هذا يتم بالاتفاق بين الاثنين. لأنه على الكاتب، والمخرج «أن يتكاملا.. أن يتكاتفا.. أن يحترما بعضهما البعض. فالمخرج هو المؤلف الثاني للعمل..»(١٥).

ففي مسلسل نهاية رجل شجاع كانت هناك الكثير من التفاصيل الموجودة في السيناريو، ولكن المخرج نجدة اسماعيل انزور، أضاف عليه اللمسات الخاصة برؤيته الإخراجية.

إن المشهد الذي يقوم فيه مفيد الوحش بشي العصافير ثم يتجه إلى المغارة، ويتمطى على الغروب، مكتوب في نص السيناريو بحيث يبدو وكأنه مسيح مصلوب، وهذا المشهد «هو مفتاح شخصية مفيد، شخصية منذورة للغروب. حتى اللحظة الأخيرة كان يحب الغروب (...) هذه اللحظة موجودة في السيناريو، ومفكر بها طويلاً ولم تأت جذافاً..»(١٦). إلا أنه في مشهد اقتحام القوات الفرنسية للقرية، تقفز ضفدعة أمام المصفحة التي تقتحم البيت، هذه اللقطة غير موجودة في السيناريو، إنها إضافة المخرج، لأنه يريد أن يقول: «إن هؤلاء المستعمرين أقلقوا حتى الطبيعة. لذلك طلب ضفدعاً، وأحضروها ليضيفها إلى المشهد..»(١٧). على هذا الأساس تتضافر جهود كاتب السيناريو والمخرج لإنجاح العمل الدرامي.



وقد يضطر الكاتب إلى إعادة صياغة ملامح شخصية من شخصيات العمل الذي يقوم بإخراجه لرؤية مالديه، كما فعل المخرج هيثم حقي بشخصية موفق الخليل في مسلسل «دائرة النار» مستعيناً بالدكتور شريف شاكر وممدوح عدوان لنمذجتها، فتصبح استعارة حقيقية من قصة «الإنسان المعلب» لأنطون تشيخوف(١٨). وكما فعل المخرج محمد بدرخان عندما اتفق مع الكاتب الياس إبراهيم، على تغيير شخصية (خالد) في تمثيليته

---

(١٥) ـ المخرج غسان جبري من حوارنا معه بتاريخ ١٩٤٤/٦/٨.

(١٦) ـ كاتب السيناريو حسن .م. يوسف من حوارنا معه بتاريه ١٢/٦/ ١٩٩٤.

(١٧) ـ حسن .م.يوسف من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/١٢.

(١٨) ـ لم يشر الكاتب هاني السعدي في لقائنا معه إلى مثل هذا التعديل، ولكنه لم يبد أي انزعاج من التطورات التي أجراها هيثم حقي بإدخال اسم ممدوح عدوان، وشريف شاكر على الرغم من اتفاقه معه على النص.

الجسر، ووضعت بدلاً منها شخصية امرأة أدت دورها الفنانة الكبيرة مني واصف. كان هذا التبديل، الذي تم بالاتفاق بين الكاتب والمخرج ضرورياً في سياق العمل، إذ أن وجود ثائر ينقل الذخائر إلى الثوار مسألة عادية، في حين أن استبدال هذا الثائر بامرأة، أعطى الشخصية بعداً رمزياً: امرأة/ أرض. بالإضافة إلى تثبيت المعطى التاريخي حول مشاركة المرأة بالنضال ضد الاستعمار الفرنسي(١٩).

وأحياناً يلجأ المخرج إلى تغيير نمطية المشهد بكاملها، كما في نهاية الحلقة الأولى من مسلسل «ليل الخائفين» حيث تصل الغيرة لدى الزوج شريف حداً يتمنى في نفسه لو أن الزوج الأول قد مات. (عملية إزاحة داخلية)، عالج الكاتب هذا المشهد على النحو التالي:

المشهد / ٥٤ منزل شريف وغادة

شريف متكيء في الفراش في غرفة النوم.

عيناه مفتوحتان، وهو شارد في حلم يقظة.

نسمع صوته: OFF

ص شريف: وإذا كان جوز غادة الأولاني؟ الموت ما فيه شماته (صمت)

ص شريف: غادة.. إذا حابه تروحي تعزي أهله أنا ما عندي مانع (صمت)

ص شريف: مات بالغربة مسكين.

ص شريف: تصور. أول ما وصل عالمطار، مات.

ص شريف: وهو نازل من المطار صار الحادث، ومات.

ص شريف: إجا لبيت أهله. نام ما فاق.

ص شريف: تخانق هو وشوية زعران، واحد ضربه بسكين........الخ...»

ـــــــــــــــ نهاية الحلقة الأولى ـــــــــــــــ

إلا أن المخرج هيثم حقي أعاد صياغة المشهد على النحو التالي:

المشهد /٥٤/ منزل شريف وغادة

شريف متكيء بالفراش في غرفة النوم.

عيناه مفتوحان وهو شارد في حلم يقظة.

---

(١٩) ـ محمد بلدرخان من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/٢٤.

نسمع صوته: OFF

غادة واقفة وقد وصلها للتو خبر موت ماهر. الدموع تجمدت في عينيها. خلفها يقف شريف مفكراً:

ص شريف: وإذا كان جوز غادة الأولاني؟ . الموت ما فيه شماته /صمت/

شريف: غادة. إذا حابة تروحي تعزي أهله ما عندي مانع /صمت/

كل الجمل التالية على لقطات مختلفة مع أناس مختلفين بلقطات قريبة لوجوه مختلفة وأذن شريف..

رجل ١: مات بالغربة مسكين.

رجل ٢: تصور أول ما وصل عالمطار مات.

رجل ٣: وهو نازل من المطار صار الحادث ومات.

رجل ٤: إجا لبيت أهله نام وما فاق.

رجل ٥: تخانق هو وشوية زعران واحد ضربه بسكين.

شريف يقترب من غادة ويفح في أذنها..

شريف: هو كان مشراني، وحامل سلاح، عم ينضف الفرد طلعت فيه الرصاصة.

غادة تعمل في البيت يمسكها فجأة ويقول بعنف..

شريف: ماعاد حدا يسمع عنه شي. بيظهر قرر يستقر نهائياً بره. مطرح ماترزق إلزق. فيه ناس هيك. ما عندها ارتباطات بأهلها وببلدها. تجوز واحدة ألمانية وأخد جنسية.

غادة تركض على الدرج.. يتبعها..

شريف: أصلاً هو بيعتبر الأدب مسخرة وتضييع وقت. أكيد نسي شو كان كاتب.

عودة إلى شريف يلتفت إلى الكاميرا بتآمر..

نهاية الحلقة الأولى

فالكاتب يريد أن يرينا حواراً داخلياً يجريه شريف مع نفسه في محاولة لخلق حالة التوازن بين الرغبة في الإزاحة/ القتل. وبين تبرير ذلك وفق تصورات محددة، وقد أحدث المخرج هذه التعديلات لأنه يرى: «أن المشهد رغم فتحه أمام المتفرج للحظة وجدانية داخلية تعبر عن أمنيات شريف بموت، أو على الأقل ابتعاد خصمه إلى الأبد، إلا أنه سيكون مشهداً مملاً بصرياً. لأن المتفرج لم يرَ سوى شريف ولن يسمع سوى صوته مع أن ما يتخيله شريف هو (تصورات مشهدية). لذا حاولت تقديم هذه التصورات فمثلاً حين يرى شريف نفسه وهو يقول لغادة: إذا حابه تروحي تعزّي أهله أنا ما عندي مانع.. نراهما من خلال زجاج نافذة يسيل عليها ماء المطر وغادة بالأسود ويقف شريف خلفها، إننا ندخل في تصورات شريف عن الحالة و(المشهد)، وأعتقد أن الدراما تصبح أجمل حين تعكس بصريا العالم الداخلي»[٢٠].

ومن التعديلات الأخرى التي قد يجريها المخرج في النص، هي إضفاء رؤية إخراجية على نفس المشهد. إذ أن النص الذي قرأناه في تمثيلة الجسر لم يكن مطابقاً تماماً لما رأيناه على الشاشة. كان المشهد على النحو التالي:

المشهد الأخير من الجسر:

ـ مشهد سديمي كأنما هو حلم بالحركة البطيئة (سلوموشن) حيث نرى جميلة وورده بلباس أبيض زاه.. تقفان متجاورتين علىْ مرتفع من الأرض وكل منهما تلوح بمنديل أبيض في حركة وداعية وصوتاهما يأتيان عميقين ممطوطين كدعاء الملائكة المليء بالحنين والحب ويكرر لعدة مرات:

صوت جميلة: إبرا..هيـ..م

صوت وردة: إبرا.. هيـ..م

(يكرر)

ـ عودة إلى وجه إبراهيم وقد أغمض عينيه وتلاميح طيف ابتسامة على شفتيه..

ـ الوجوه الأربعة تحيط به.. وها هو وجه المرأة تنهض شامخة مكللة بالمجد. ومن وجهة نظرها إلى جذع الشجرة العملاق الراسخ في الأرض والكاميرا تصعد مع الشجرة السامقة القوية إلى الأعلى..

واقتراب عبر فتحة بين الأغصان حيث خرج قرص الشمس من مكمنه عند الأفق الشرقي، وراح يتسع ويتسع إلى أن يملأ إشعاعه الشاشة كلها مترافقاً مع النشيد الوطني.

ــــــــــــــــ قطع النهاية ــــــــــــــــ

---

(٢٠) ـ المخرج هيثم حقي ـ جواب مكتوب بدون تاريخ.

لكن المخرج قدم المشهد على أساس أن الفتاتين تشبهان الملائكة، ولكن على الأرض، وكانتا تناديانه بإسمه كأي فلاحة إنسانة. وقد ركّب المخرج رؤيته البصرية بوضع شجرة عارية تماماً، وهي عبارة عن مقدمة للكادر، وفي العمق تلة جميلة جداً تشعرنا وكأن لها علاقة بالسماء..

«فعري هذه الشجرة التي ينازع تحتها إبراهيم هي شجرة انتهت جسدياً لكن روحها فيها..»(٢١).

وفي «أيام شامية» طلب بسام الملا من أكرم شريم اختصار النص الذي كان في الأساس ثلاثين حلقة، وبالتعاون بين الاثنين انخفض عدد الحلقات إلى النصف تقريباً.

إن الكتابة الثانية للمخرج إذا صح التعبير هي من صلب عملية الإخراج، وهي تقتضي مثل هذه التعديلات إلا أن ذلك يجب أن يبقي العمل في جوه الأصلي لا أن ينسفه، وإذا كان المخرج «قد استوعب العمل، وكان قادراً على التفاعل معه، فبإمكانه إضافة إبداعات جديدة على الإبداع الأصلي للكاتب»(٢٢).

وهذه التداخلات بين كاتب النص والمخرج، دفعت بعض المخرجين إلى مطالبة كتاب النصوص بالتنسيق معهم منذ بداية عملية الكتابة، والإتفاق على الفكرة على اعتبار أن هذا التفاعل يحقق انجازاً جيداً للعمل فيما بعد، أثناء عملية الإخراج(٢٣).

إن المخرجين يلجأون أيضاً إلى كتابة النصوص بأنفسهم، وربما يحقق لهم مثل هذا العمل نوعاً من التوازن بين عملية الكتابة وعملية الإخراج(٢٤).

وعلى كل حال فإن المخرج هو الذي يجسد النص لأن بإمكانه أن «يتناول نصاً عظيماً ويجعل منه فيلماً عظيماً، أو أنه يستطيع أن يتناول نصاً عظيماً وتجعل منه فيلماً رديئاً. لكنه لن يستطيع تناول نص رديء ليجعل منه فيلماً عظيماً بأي حال...»(٢٥).

---

(٢١) ـ المخرج محمد بدرخان ١٩٩٤/٧/٢٤.

(٢٢) ـ المخرج محمد عزيزية ٩/ ٧/ ١٩٩٤.

(٢٣) ـ المخرج جميل ولاية، والمخرج غسان جبري يسعيان إلى هذه الطريقة كما أخبرانا.. وقد أبدا الكاتب وديع اسمندر هذه الفكرة في حديثنا معه بتاريخ ٢٩/ ٥/ ١٩٩٤.

(٢٤) ـ قام المخرج علاء الدين كوكش مؤخرا بتأليف وإخراج ثلاثة أفلام تلفزيونية هي (لا، ولن ترحل، والقلب يحكم أحياناً)، وقد طلبنا منه تزويدنا بنموذج من كتابته، فزودنا مشكوراً بنموذج من أحد هذه الأفلام. أدرجناه في ملاحق هذا الكتاب.

(٢٥) ـ سيد فيلد لغة السيناريو ص /٢٣٨/.

لقد تعاملت الدراما السورية مع مختلف هذه المسائل، وقدمت نماذج من أنواع عديدة سواء تلك التي كتبها كتاب روائيون أو كتاب سيناريو. أو تلك التي كتبها المخرجون أو الممثلون أنفسهم.

كما شهدت بعض الحالات أشكال تعاون مثمرة بين عناصر الكتابة هذه، وتعتبر مرحلة اختيار النص الجيد أهم مراحل الإخراج التلفزيوني والتي تأتي بعدها مرحلة توزيع الأدوار بالشكل الأمثل، ثم تبدأ صناعة المشهد.

□ اختيار الممثلين:

على اعتبار أن النص هو الذي يحدد الشخصية، وما يتعلق بها، فهو بالتالي الذي يرسم الإطار العام لمن يجسدها، ويعود للمخرج إجراء هذه المطابقة من خلال اختياره للممثل(٢٦).

واختيار الممثلين عامل هام من عوامل إنجاح العمل الدرامي، ولذلك يجب أن يكون الإختيار «قراراً واعياً مقصوداً يصدره المخرج»(٢٧)، لانجاح عملية الإخراج.

ويعتبر بعض المخرجين عملية انتقاء الممثل لحظة من الإلهام، على الرغم من الخبرة والمعرفة التي يكتسبها المخرج خلال عمله، والتي يحتاج إلى سنوات لتكديسها في عقله، ويجب على المخرج «أن يبدأ التفكير باختيار الممثلين من الوقت الذي تتوضح له فكرة الفيلم وكيف ستكون، وبالتالي في الوقت الذي يبدأ فيه بكتابة السيناريو..»(٢٨).

وهذا لا ينطبق على الشخصيات الرئيسية فقط، إنما أيضاً على الأدوار الثانوية، فهذه الأدوار «يجب أن تؤدي بقدر المكان من قبل ممثلين شخصياتهم قوية (..) يمكن لهذه الأدوار التي بالكاد يهتم بها النص أن تصبح بارزة في الذاكرة بفضل ممثل جيد خلاق..»(٢٩).

---

(٢٦) ـ الكاتب هاني السعدي طالب بحق كاتب السيناريو في التدخل أثناء عملية انتقاء الممثلين، وقال في حوارنا معه في ١/٦/ ١٩٩٤ : يجب إيجاد صيغة توضع كشرط عند توقيع العقد لإعطاء كاتب السيناريو مثل هذا الحق، لأن هناك احتمالاً أن لا يكون المخرج قد تفهم رؤية الكاتب، أو أن رؤيته قد تكون مختلفة، وفي هاتين الحالتين يجب أن يكون هناك تعاون وتفاهم بين الكاتب والمخرج.

(٢٧) ـ مارتن آسلن تشريح الدراما ـ ص /٦١/.

(٢٨) ـ أندريه فايد ـ ص /٣٦/.

(٢٩) ـ اندريه فايدا ـ ص /٣٧ ـ ٣٨/.

ويشمل الإختيار،الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية أيضاً «لأن الممثل الثانوي الضعيف، عندما يقف أمام الممثل الرئيسي قد يربكه فيفشل المشهد، ويتعطل الأداء..»(٣٠)، ويعتمد المخرج سلسلة من الأسس في عملية اختيار الممثلين أهمها:

١ ـ صلاحية الممثل لهذا الدور.

٢ ـ الجاذبية.

٣ ـ القدرة على الأداء.

وتلعب معرفة المخرج لقدرات الممثلين دوراً هاماً في هذه العملية. إلا أن هذا لا يعني وجود حالات خاصة يكتشف فيها المخرج ممثله بالصدفة فيسارع إلى إسناد الدور له لقناعة ما تشكلت لديه.

وعندما بدأ التلفزيون العربي السوري بالبحث عن ممثلين يؤدون أدواراً في الأعمال الأولى، لجأ المخرجون إلى ذاكرتهم، فقد يمدهم المسرح بمثل هؤلاء الممثلين، وقد تكون معرفتهم الشخصية ببعض الهواة حافزاً على الإستعانة بهم.

ففي «الإجازة السعيدة» لجأ خلدون المالح إلى زملائه في المدرسة، أمثال نبيل النابلسي، وغازي الخالدي. إلاّ أنه، وعندما تعرف على دريد لحام لم يجد أمامه وسيلة إلا واتبعها لإقناعه في المثول أمام الكاميرا.

أما علاء الدين كوكش فقد لجأ في عمله الشهير «مذكرات حرامي» لإسناد الدور إلى شخص من خارج الوسط الفني كله، هو: فريد راضي وهذا ما فعله في أعماله الحديثة كمسلسل «أبو كامل» عندما أسند دوراً للفنانة مرح جبر، دون أن تكون قد ظهرت على الشاشة قبل ذلك. ومع تطور الدراما التلفزيونية، تحولت هذه العملية إلى وسيلة من وسائل إنجاح الأعمال التلفزيونية، وأصبحت دراسة الشخصية هي الأساس في انتقاء الممثلين نظراً لوفرتهم، ولبروز الإمكانيات المتعددة فيما بينهم.

لقد اعتمد المخرج بسام الملاّ، على أكثر من عامل أثناء انتقائه لممثليه في «أيام شامية» إذ فرضت البيئة شرطاً جديداً في عملية الإنتقاء(٣١) لذلك لجأ إلى الأقدر على التعامل مع هذا الشرط. فانتقى رفيق سبيعي ليلعب دور «الزعيم» في الحارة الشعبية. وانتقى عباس النوري ليلعب دور «محمود الفوال». وانتقى ناجي جبر ليلعب دور «سيف القبضاي» ابن الحارة. وكذلك فعل مع الشخصيات الأخرى، فجاء بسامية الجزائري ووفاء

---

(٣٠) ـ المخرج بسام الملا ـ من حوارنا معه بتاريخ ٢٦ /٧/ ١٩٩٤.

(٣١) ـ المخرج بسام الملا من حوارنا معه في ٢٦/ ٧/ ١٩٩٤.

موصللي، وعلي الرواس، وسليم كلاس، وغيرهم من الممثلين الأقدر على التعامل مع البيئة الشامية.

يقول بسام الملاّ حول هذه النقطة:

«إن كل مخرج يقول لك إن أصعب مهمة لديه هي توزيع الأدوار على الممثلين. إن الذي يرى الشخصيات في أيام شامية يقول إن هؤلاء الممثلين لعبوا أدواراً كثيرة قريبة من أدوارهم في هذا المسلسل. ولكن الفرق أنني ألغيت كل (الكركترات) التي لعبها هؤلاء من قبل، طبعاً وبالتعاون معهم، فرفيق السبيعي الذي لعب دور «أبو صياح» يقدر على لعب دور «الزعيم»، الملامح الأساسية للشخصية نابعة من بيئة واحدة، ولكن يوجد فارق بين تقديم (الكركتر)، وبين تقديم الشخصية الواقعية، وشخصية «أبو عنتر» هي (الكركتر)، أما شخصية «سيفو»، فهي شخصية واقعية في البيئة الشامية(٣٢).

لقد انتقى بسام الملاّ الممثل عباس النوري لأداء دور «محمود الفوال»، لأنه إبن البيئة الشامية، ولمعرفته الشخصية به من حيث فهمه لهذه البيئة. ولإمكاناته كممثل.

أما في مسلسل «الخشخاش»، فقد انتقى بسام الملا وجهاً جديداً، هو:«تولاي هارون». التي أدت دور البنت التي تجن بعد أن يحترق بيتها، فيموت أبوها، وأخوها. أعطاها دوراً صعباً لقناعته بطبيعتها وشكلها، لأنه كان يريد أن يكسب الإنطباع الأول لدى المشاهد، وكان على قناعة بأنها إذا استطاعت الوصول إلى ٥٠ ٪ من الشخصية التي تؤديها، فإن هذا يعني نجاحها، حيث سيتم تحقيق الـ ٥٠٪ الباقية من خلال التصوير (صناعة المشهد)..»(٣٣).

إن دراسة المخرج لحركة ممثليه، دفعته أيضا إلى الالتفات إلى حركة مجمل الكومبارس المرافق لها، وخاصة إذا كانت أعداده كبيرة في الأعمال الدرامية.لأنه لا يجوز أن تكون هذه الأعداد عوامل إعاقة لحركة أو لأداء الممثلين. بل على العكس يجب أن تساعد على إنجاح المشهد ككل، وإداء الممثل كما تحدثنا عن ذلك في هجرة القلوب وفي أيام شامية تعامل المخرج مع الجميع كأبطال العمل الحقيقيين في الصف الأول، وجعل موضوع الكومبارس والأدوار الثانوية جزءاً لا يتجزأ من بنية العمل، بل ووصل الأمر إلى اعتبارهم أبطال هذه المشاهد كأي شخصية أساسية حيث تعامل بدراية ورفق مع حركتهم،

(٣٢) ـ مرت هذه الحالة مع المخرج جميل ولاية في عمله «الرجال والضباب» عن الثورة السورية. حيث تعامل مع شرط البيئة رافضاً إعطاء أي دور لممثل حلبي من حوار معه بتاريخ ١١/ ٦/ ١٩٩٤.

(٣٣) ـ المخرج بسام الملا من حوارنا معه في ٢٦/ ٧/ ١٩٩٤.

فأصبحوا عاملاً من عوامل نجاح المشهد سواء في قفلات المشاهد أو مفاتيحها أو وسطها، «إن هذا التعامل مع كومبارس أيام شامية جعل الحارة حارة واقعية، كان الجميع يعمل، حتى الكومبارس..»(٣٤).

وعملية اختيار الممثلين تخضع لاعتبارات أخرى، نلاحظها في تجربة المخرج هيثم حقي في مسلسل الدغري ودائرة النار، وغيرها.. إذا أن مسلسل «الدغري» كان عملاً خاصاً مختلفاً عن بقية الأعمال، فالشركة التي طلبت من الدكتور رفيق الصبان كتابته عن نص لعزيز نيسن، كان بذهنها دريد لحام «فبعد الكتابة، وقبل استدعائي تم الإتفاق مع دريد لحام للعب الشخصية الرئيسية، ولقد تواجدت في الوقت الذي كان فيه دريد والصبان متواجدين، وقرأت النص، وأنا أعرف أن دريداً قد وافق على النص والمخرج، لكن انتقاء بقية الشخصيات عدا شخصية الدغري كان من قبلي، وأنا كنت موافقاً على انتقاء دريد لأنني كنت أتمنى أن يمثل شخصية ابراهيم الدغري»(٣٥). ولكن يختلف الأمر في كثير من الأعمال الأخرى.

ففي مسلسل «دائرة النار» و «هجرة القلوب إلى القلوب»، وغيرها من الأعمال الضخمة، كان النص يكتب، بدون أي شيء محدد. «وبسبب بعض العلاقات الجيدة مع الممثلين، غالباً ما نقوم بالإتفاق معهم، ويتفرغون للعمل، وفي أعمال أخرى كحرب السنوات الأربع، كان هناك نحو ثمانين ممثلاً من مختلف الدول العربية، وكان هناك انتقاء مبدئي لهم.. ننتقي الممثلين إعتباراً من النص بشكل أساسي، فالنص هو الذي يفرض انتقاء الممثلين وعلى أساس الشخصية، ومواصفاتها، نبحث عن الممثل، وأدائه، أي أن المخرج يكون قد شاهده بشخصية مماثلة فيقوم بأخذه للدور..»(٣٦).

وعن انتقاء الفنان طلحت حمدي يتابع المخرج هيثم حقي فيقول: «في دائرة النار انتقيت طلحت حمدي الذي لم يسبق له أن قام بأداء هكذا شخصية، ولكنني أملك تصورات خاصة عن أدائه، وإمكانياته، لقد عمل معي بدور رئيسي في «غضب الصحراء»، وأعرف مدى طواعيته، وإمكاناته الجيدة، لذلك عرضت عليه هذا الدور.

ونفس الشيء في مسلسل «الدغري» فيوسف حنا الذي لم يكن أحد يتصور أنه يستطيع لعب مثل هذه الشخصية، لكنني مع ذلك انتقيته بسبب معرفتي الشخصية فيه، وهو

---

(٣٤) ـ المصدر السابق.

(٣٥) ـ المخرج هيثم حقي من حوارنا معه في ١٩/ ٧/ ١٩٩٤.

(٣٦) ـ المخرج هيثم حقي من حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/١٩.

لم يغب عن أي عمل من أعمالي باستثناء «دائرة النار» ففي هذا المسلسل كان في ذهني أصلاً يوسف حنا لتمثيل دور موفق الخليل، ولكنه كان ملتزماً مع دريد لحام في مسرحية «شقائق النعمان»، فاستبعدته من ذهني فوراً، وأعطيته لطلحت حمدي الذي كان قد مثّل شخصية روسكو لينكوف في «الاختيار»، التي أعدها عبد العزيز هلال لكن العمل كان ذا اتجاه واحد، ولم ينجح العمل، وخلال تاريخ طلحت حمدي التلفزيوني لم يكن يمثل سوى دور الشاب، أو الرجل الوسيم، أما أن تعطيه دوراً بهذا الشكل فقد كان هو نفسه خائفاً* لكن الإيمان المشترك ببعضنا، والثقة المتبادلة بأننا سننجز هذا العمل، ورغبته الحقيقية بالخروج من دائرة أدواره التي التزم بها دائماً، هذه الرغبة جعلت الدور يحقق انطلاقة لطلحت حمدي.

فقد أصبحت جميع الأدوار التي مثّلها فيما بعد متوجهة توجهاً آخر، فالدور المعقد والصعب يعطي الممثل والمخرج حافزاً، وأنا أعتبر الشخصية التي لعبها عبد الفتاح المزين في «دائرة النار»، والتي سبق له وعمل شخصيات مشابهة لها كانت تعتبر انطلاقة له فيما بعد، فمثّل شخصية «زاهي» في مسلسل «أبو كامل» وعندما يكون الممثل له رغبة في التحدي ينجح، والممثلين الذين عملوا معي يحسون بأن لديهم رغبة في التحدي، وفي عمل شيء مختلف، وأنا أسمح كثيراً للممثلين أن يناقشوني، وأجادلهم، رغم أن لدي في الأساس تصور عام، فأنا مؤمن بمقولة أن المخرج يجب أن يذوب في الممثل. أنا أتضايق من المخرج الذي يلعب ألعاب بهلوانية حول الممثل، بينما الممثل يؤدي دوره، يقوم المخرج بإلهائه بشيء آخر دون أن يهمه أداءه. ليريني كم هو بارع بالإخراج، أنا أحس أن أحد المهام الرئيسية هي:

أن يذوب المخرج مع الممثل، وأن يحس به، وأن يقدم لك الممثل والشخصية، لذلك أنا أحب أن يناقشني الممثلون، وعندي أمثلة عن دفاع الممثلين عن شخصياتهم، وهي أمثلة طريفة، فجمال سليمان الذي يقوم بدور «ماهر» في «ليل الخائفين» كان دائماً يقول: «كم كانت الشخصية على حق..» وقد كنت مسروراً جداً لأنه كان فعلاً يتمثل الشخصية، وكان يقول لي: «إن منطق الشخصية صحيح»، وكانت سمر سامي إحدى الممثلات القلائل اللواتي يعملن معي دائماً لاتقول: «أنا لا أعمل كذا..» ففي دائرة النار تقول بأن: «سميرة

* ـ في تمثيليته الجسر للكاتب الياس إبراهيم، لجأ المخرج محمد بدرخان إلى الممثل زهير رمضان، رغبة منه في إبراز هذا الممثل بأدوار جديدة غير تلك التي لعبها من قبل، والتي كانت طبيعة شخصياتها شريرة أو فاسدة، فأسند إليه دور الشاب الذي يملك الحس الوطني، ويسعى لمقاومة الاستعمار. محاولاً إثبات أن الممثل يستطيع أن يؤدي نمطين من الشخصيات.

لاتفعل كذا..»، هذا هو الإحساس الرائع الذي يجب أن يكون بين الممثل، والمخرج..»(٣٧).



إن عملية إنتقاء الممثل من قبل المخرج تدفعنا بقوة للحديث عن الممثل بشكل عام، والممثل السوري بشكل خاص، فقد اعتبر فن التمثيل منذ فجره الأول، بمثابة الغريزة الموجودة في كل إنسان. وإذا كانت هذه الغريزة إذا صحت التسمية هي أحد الدوافع الإنسانية، فهي أيضاً «.. جوهرية لوجود الفرد والمجتمع، ويمكن اعتبار الدراما أكثر من مجرد لهو، إن لها صلة عميقة بالتكوين الأصلي لنوعنا»(٣٨).

ومع تطور هذا الفن الإنساني، ارتسمت معالمه وقواعده، وبرزت مدارسه، تماماً مثل أي فن تفرزه الحضارة، وتطورت بالتالي المهام الموكولة إلى الممثل، فأضحى المطلوب منه أن «ينطق كلمات المسرحية بجهازه الصوتي الإنساني اللامحدود، بحيث يعبر بدقة وبسيطرة كاملة وبفهم سليم، وبحس مرهف عن الكلمات التي كتبها المؤلف..

ولكن موهبة الممثل، لاتنحصر فقط بالقدرة عن التعبير بالصوت، ولكنها تنطلق إلى آفاق واسعة من القدرات على التعبير بالوجه وبالعينين، بالذراعين وبالكفين، بالوقفة، وبالجلسة، بالمشية، وبالسكنة، بالكلام وبالصمت، إن الممثل جهاز كامل للتعبير والتصوير متعدد الأدوات..»(٣٩).

ونتيجة لهذه القدرة، وهذا الدور أصبح ملكاً لمنصة المسرح، بل وطاغيتها القوي «إنه هو الرجل الذي يحكم العمل الفني كله فوق المنصة، ويحكم عواطف وألباب المتفرجين في الصالة، بينما يكون المؤلف والمخرج يحتسيان القهوة في (البوفيه) بلا أدنى سيطرة داخل المسرح..»(٤٠).

---

(٣٧) ـ المخرج هيثم حقي من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/١٩. وقد سألنا الفنانة سمر سامي عن علاقتها بالشخصيات أو الأدوار التي تقوم بأدائها، فقالت إن على الممثل أن يفهم الدور الذي يؤديه، وهذا لايعني اقتناعه بسلوك الشخصية أو عدم اقتناعه. فشخصية حليمة في هجرة القلوب ليس فيها أي شيء مني، ولكنني أحببتها رغم قلة عدد المشاهد التي تظهر فيها. ومهنة التمثيل مثل مهنة الطب أو المحاماة لايجوز الاستهتار بها، ومن يقوم بتمثيل دور غير قادر على أدائه أو لايفهمه فإنه يرتكب جرماً.

(٣٨) ـ مارتن آسلن تشريح الدراما ص/٢٢/.

(٣٩) ـ ألفرد فرج دليل المتفرج الذكي ص/٣٠/.

(٤٠) ـ المصدر السابق ص /٢٧/.

ومن هنا برزت أهمية الممثل في سياق تطور الدراما، إلى الدرجة التي صار «بالإمكان للمرء أن يقولها، وفي قوله قدر كبير من الحقيقة، إن النجم أهم من القصة»[٤١]، وتطلبت عملية انتقاء الممثلين بالتالي وعياً وحكمة من المخرجين لإنجاح أعمالهم، وهذا ما دعا الممثل الذي يختار على هذا الأساس إلى «أن يبذل بدوره جهداً حثيثاً لرسم شخصية مثيرة للتعاطف، وجذابة، ..»[٤٢].

ويعول المخرجون نسبة كبيرة من نجاح عملهم على الممثلين لأن «٣٠٪ أو ٤٠٪ من نجاح العمل أو تحقيقه يعتمد على وضع الممثل في مكانه المناسب، وعلى أدائه..»[٤٣].

وهذا التعامل الخاص مع الممثل لايلغي المسؤولية الكبيرة التي يتحملها في تأديته عمله، فالمسار الأساسي للدور يجب أن يمر عبر الممثل، وعلى الممثل «أن يبقيه في داخله في مكان ما. عليه أن يعايشه إلى درجة ما»[٤٤]، وعلى الممثل أيضاً أن يعبر بالشكل الأمثل عن الشخصية التي يلعب دورها يجب أن يمسك بزمامها، أن يعرف منافذها ومنزلقاتها «والممثل التلفزيوني لاينفصل عن الممثل السينمائي، ولا عن الممثل المسرحي، ولكن بالإمكان القول أن هناك ممثلاً تلفزيونياً مهماً، ولكنه على صعيد المسرح ممثل سيء، والنجم التلفزيوني يختلف عن الممثل التلفزيوني، باعتبار أن النجم شكل وصورة على الرغم من كونه ذا أداء، وطبيعة صوتية معينة، وقدرة على اكتساب تكنيك الكاميرا. إن الممثل المسرحي هو الذي يصقل أدواته وشخصيته باستمرار»[٤٥].

ولا ينفي فايز قزق إمكانية الأداء المسرحي في العمل الدرامي التلفزيوني، ولا يمكن أن يكون هذا الأداء إلا مسرحياً، وهناك تجربة لهثيم حقي لايمكن نسيانها على هذا الصعيد، هي طريقة الأداء المسرحي الجميلة في «بصمات على جدار الزمن»[٤٦].

لقد سبب ظهور التلفزيون، والدراما التلفزيونية إشكالات متعددة تتعلق بأداء الممثل. ففي التلفزيون «تشكل الوسائط التقنية حاجزاً بين الممثل والجمهور، وهي فن التصوير بشكل أساسي، وفن المونتاج، وبإمكانك وأنت على طاولة المونتاج أن تغيّر تفسير شخصية

---

(٤١) - ساتيا جيت راي ص /٦٩/.

(٤٣) - المخرج علاء الدين كوكش من حديثنا معه بتاريخ ١٠/٧/ ١٩٩٤.

(٤٤) - ايليا كازان يتحدث ص /٤١/.

(٤٥) - الفنان فايز قزق من حوارنا معه في ١٩/٥/١٩٩٤.

(٤٦) - نفس المصدر السابق.

كاملة، بإمكانك أن ترسم تفسير آخر للممثل، بإمكانك أن تحول الممثل الجيد إلى ممثل رديء بمعنى أن تترك زمن قليل قبل أن يقول جملته، ونفس الزمن بعد أن يقولها، عندها سيتحول الممثل إلى أبله..»(٤٧).

وحول آلية عمل الممثل في التلفزيون يلاحظ بعض الممثلين «أن هناك آلية جامدة جداً، ونسبة كبيرة من المخرجين جامدين. إذ أن هناك خوف من الكاميرا، خوف من أي لقطة تكون مهمة، خوف من أي حركة للممثل جديدة على ما يمكن أن نطلق عليه إسم التقليد التلفزيوني..»(٤٨).

إلاّ أن هذه الملاحظة، ينفيها ممثلون آخرون، فهم يرون أن العمل التلفزيوني يصنع نوعية وقوة مختلفة لممثل التلفزيون عنها لممثل المسرح «وهذا يتوقف على نوعية العمل التلفزيوني الذي يعمل به الممثل. ولاشك أنه في حالات التدني الفني سواء في المسرح أو في التلفزيون، فإن حركة الممثل تصبح فقيرة وبليدة وعشوائية لاتحمل أي دلالة أو عمق في كليهما»*.

وعلاقة الممثل مع المخرج تصبح أكثر حساسية في التلفزيون «لأن المخرج يملك السيطرة المطلقة على الوسيلة التي لايرى الجمهور الممثل إلا من خلالها، وهي الكاميرا (..) إن امتلاك الممثل لعنصر الزمن، وبالتالي الايقاع في المسرح، هو أكبر بكثير منه في التلفزيون، لأن الممثل لايجلس على كرسي المونتاج الذي يعني الكثير جداً بالنسبة للنتيجة النهائية التي ستكون عليها سوية أداء الممثل»**. وعندما يدور الحديث عن موضوع الممثل في المسرح، والتلفزيون «نجد أن الممثل في المسرح هو الفاعل، وهذا عائد إلى شيء واحد، وهو التمثيل طول وقت المسرحية، وإمكانية إجراء عدد كبير من البروفات واختبار عدد من الفرضيات الفنية، وهذا الشيء غير متوفر في التلفزيون عادة..»(٤٩). وعدم توفر العدد الكبير من البروفات في التفزيون عائد لسبب بسيط وهو (الأمر الاقتصادي)، بمعنى وجود متطلبات إقتصادية إنتاجية لاتترك مجالاً كبيراً لعمل البروفات، وإجراء الحوار والنقاش.

---

(٤٧) ـ الممثل المخرج حاتم علي من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٢.

(٤٨) ـ الفنان فايز قزق من حوارنا معه في ١٩٩٤/٥/١٩.

* ـ الفنان جمال سليمان ـ أجوبة مكتوبة سلمت في ١٩٩٤/٨/٢٥

** ـ المصدر السابق.

(٤٩) ـ الفنان حاتم علي ـ من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٦/٢٢.

«وهذا لايترك مجالاً كبيراً للعلاقة بين الممثل والمخرج أن تتطور وتأخذ مداها، وتصبح عملية إبداعية فاعلة، ومتبادلة، وهذا لايعني بحال من الأحوال أن التلفزيون هذا الفن السريع لايتيح المجال الإبداعي، فهناك بطبيعة الحال تجارب هامة جداً.

والسبب الثاني لعدم المقدرة على عمل الكثير من البروفات هو جهل المكان، وهذا يحصل أيضاً في السينما، أما في المسرح، فإن لم يتواجد الديكور فإن الحركة معروفة على المسرح، وستتم تحت هذا السقف وهذه الإضاءة، وضمن هذا الحيز المكاني المحدد.

أما التلفزيون والسينما، فالمكان غير متواجد، وغير معروف. دائماً هناك أمور صغيرة لايمكن الإمساك بها إلا في لحظة التصوير، في المكان المحدد.

لذلك نجد بروفات التلفزيون غير مجدية، والقيام بها على طريقة بروفات المسرح يفرض الكثير من المتغيرات والعناصر الجديدة التي يجب أن يألفها الممثل، ولذلك وعلى عكس ما يقوله الكثير من الممثلين فإن التمثيل في التلفزيون والسينما أصعب بكثير منه في المسرح، وهو يحتاج إلى موهبة أكبر..»(٥٠).

ويمكن حصر الإشكالات التي سببها العمل التلفزيوني للممثل بثلاثة قضايا:

١ ـ مسألة ضعف الذاكرة، إذ أن حفظ الأدوار القصيرة التي تتطلبها المشاهد قلل من إمكانيات الممثلين المعروفة بحفظ النصوص المسرحية الكاملة.

٢ ـ الحركة، عدم مقدرة الممثل على أداء دوره بالحرية التي كان يؤديه بها على خشبة المسرح، نظراً لاعتبارات كثيرة يفرضها الديكور والكاميرا والإضاءة وغير ذلك...

٣ ـ التعبير، وهي مسألة هامة في جوهر عمل الممثل المسرحي، أخذت العلمية التلفزيونية في الإقلال من أهميتها، وعند الوقوف أمام الكاميرا يطلب المخرج تخفيف حدة ملامح الوجه القاسية «إن طلب صفاء الوجه باستمرار، وبالاستخدام اليومي من مسلسل إلى مسلسل، يؤدي إلى تسطيح بالوجه، وإلغاء الملامح الحقيقية لهذا الممثل أو لهذه الممثلة..»*.

لذلك يطالب البعض أن يعود الممثل إلى المسرح بين فترة وأخرى ليعيد تأهيل نفسه** إلا أن إعادة التأهيل هذه مرهونة بواقع المسرح والتلفزيون في البلد المعني. «ففي

---

(٥٠) ـ المصدر السابق.

* ـ الفنان فايز قزق ـ في حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٥/١٩.

** ـ وجهة نظر الفنان فايز قزق.

مسرحية بليدة مع مخرج محدد ومؤسسة غير مكترثة، لاأحد يستطيع إعادة تأهيل الممثل إذا كان قد فقده فعلاً. بل، ربما كان على بعض الممثلين المسرحيين أن يعيدوا تأهيلهم في التلفزيون .لأن التلفزيون في بعض الأحيان أكثر احترافية في المسرح (لدينا مثلاً)..»*.

أما بشأن ضعف الذاكرة لدى الممثل التلفزيوني، فإن البعض يرون أن طبيعة الانتاج التلفزيوني الدرامي في سورية تتطلب ذاكرة قوية «فبعض الممثلين، الذين كان لهم تجارب مسرحية لاتذكر، دخلوا الاستوديو، وقاموا ببروفة واحدة، أو اثنتين مع ثلاثة ممثلين آخرين، وبوجود ثلاث كاميرات، وعدد لابأس به من (الميزانسينات) في مشهد بالعربية الفصحى يتكون من حوالي الثلاثين لقطة، واستطاعوا بعد ذلك التصوير بدقة عالية. إن الحفظ في المسرح لايبدو في هذه الحالة مشكلة لأن زمن البروفات الطويل يساعد على ذلك»**.

إن وجهات النظر المختلفة التي أثارها ظهور التمثيل في الدراما التلفزيونية، دفعنا إلى السؤال عما إذا كان هناك سمات محددة للممثل التلفزيوني. إلا أن التأكيد كان على أن الممثل هو نفسه في المسرح، وأمام الكاميرا، إلا أن هناك اختلافاً في التعامل مع التقنيات.

فالسينما والتلفزيون «يتطلبان اقتصادية في التعبير أكثر من المسرح، ويعود ذلك بشكل أساسي إلى اقتراب المشاهد الشديد عبر الكاميرا والمايكروفون في الممثل.

ثم أن الفضاء الذي يتعامل معه الممثل في المسرح هو أكبر بكثير منه في السينما والتلفزيون اللذين يحددان حجم الفضاء بحجم اللقطة، وغالباً ما يكون أصغر من حجم الفضاء المسرحي.

ويجب الانتباه إلى مسألة حساسة وهي أن التمثيل هو أحد الأشكال التعبيرية للإنسان كالأدب والموسيقى والرسم وهو مثلها قد تطرأ عليه تغيرات كبيرة وذلك تبعا للتغيرات التي تطرأ على العصر والتي تنعكس في الثقافة وفي نوعية الكتابة الدرامية، وبالتالي في أشكال التمثيل..»***.

والممثل السوري قطع أشواطاً هامة في كافة المجالات الفنية. المسرحية، والسينمائية، والتلفزيونية، وعلى الرغم من تداخل هذه الفنون، وتنقل الممثلين في ميادينها،

---

* ـ الفنان جمال سليمان ـ أجوبة مكتوبة.

** ـ المصدر السابق.

*** ـ الفنان جمال سليمان ـ أجوبة مكتوبة.

ظلت الدراما التلفزيونية هي البحيرة الأوسع التي أبحرت فيها المراكب الدرامية التي عمل بها هؤلاء الممثلون.

ومنذ ظهور التلفزيون في سورية في الثالث والعشرين من تموز عام ١٩٦٠ أيام الجمهورية العربية المتحدة، بدأت مقدرات الممثلين تظهر على شاشة التلفزيون، واستطاعت بسرعة استقطاب إعجاب المشاهدين، وتحولت العلمية الدرامية بمجملها إلى كيان متكامل حرص الجميع على بنائه والمحافظة عليه بدراية وصدق وتضحية.

في تلك الآونة وكما بيّنا في صفحات سابقة عرض التلفزيون العربي السوري الإجازة السعيدة التي اقتبسها خلدون المالح عن التلفزيون الإيطالي، وكانت الخطوة الأولى في هذا العمل هي البحث عن الممثل الملائم، وتمت دعوة نبيل النابلسي، وغازي الخالدي، ثم دعي دريد لحام الذي رفض التمثيل في البداية، ثم أقنعه خلدون المالح بالعمل فوافق، وانطلق من التلفزيون(٥١).

وبعد نحو عامين قدم التلفزيون العربي السوري عملاً آخر هو «رابعة العدوية» اعتمد مخرجه نزار شرابي طريقة الدوبلاج بين الصورة التي يؤديها الممثل السوري، والصوت الذي يؤديه الممثل المصري. ومنذ ذلك الوقت بدأت الخطوات الصعبة ترسم ملامح الدراما السورية، وتمكن الممثل السوري من المساهمة في عملية الكتابة والإخراج إلى جانب أدائه التمثيلي.

وكان كل هذا يتم ضمن الإمكانيات المتواضعة التي قدمت له، ومن خلال نصوص كانت هي الأخرى مثله تحبو في طريق الوصول إلى الشكل الأمثل. إن إيجاز ما قدمه الممثل السوري يوضح حجم العطاء الذي تركه هذا الممثل.

□ قدم شخصيات كوميدية حفظتها الذاكرة الشعبية، وضاهى في أدائه لها الكثير من الممثلين العالميين، ومن هذه الشخصيات.

١- غوار الطوشة:

وهي شخصية اقتبس اسمها عن اسم أحد العاملين في مبنى الإذاعة والتلفزيون، وقد جسدها الفنان دريد لحام بنجاح من خلال أعمال كثيرة قدمت هذه الشخصية من بينها «حمام الهنا» ١٩٦٨ «صح النوم» ١٩٧١ «ملح وسكر» ١٩٧٣ بالإضافة إلى مقالب غوار، وقد أخرج هذه الأعمال خلدون المالح، وكتب بعض نصوصها الفنان الراحل نهاد قلعي.

---

(٥١) - المخرج التلفزيوني خلدون المالح - برنامج خاص بمناسبة الذكرى ٣٤ لنشوء التلفزيون العربي السوري.

٢ ـ حسني البورظان:

وهي تتمة لشخصية «غوار»، شكلت معه ثنائياً فنياً كوميدياً مميزاً خلال الأعمال المذكورة، وقد جسدها الفنان الكوميدي الراحل نهاد قلعي.

وشخصيتا «غوار الطوشة وحسني البورظان» هما نموذجان للإنسانين الساذجين اللذين لم يتزودا للحياة القاسية وما تعج به من شؤون وشجون إلا بأبسط الزاد، لكنهما بالخبث والتحايل يتوصلان دوماً لأن يسحبا الشعرة من العجين، ولأن يتلاءما مع شروط هذه الحياة حتى إذا اقتضى الأمر الإيقاع بالناس. أو أن يوقع أحدهما بالآخر..»(٥٢).

٣ ـ شخصية أبو صياح:

وهي شخصية «القبضاي» الذي يعيش في الحارات الشعبية، وتحمل صفات الشجاعة والنخوة والرجولة والمروء وقد مثل الفنان رفيق سبيعي هذه الشخصية، فدخل إلى عمق الشارع الشعبي فيها، ثم عاد رفيق سبيعي وبرز في مسلسل «أيام شامية» بشخصية «الزعيم» الذي اعتبره المثل الأعلى للقبضاي.

٤ ـ شخصية أبو عنتر:

وهي من نفس نوع شخصية «أبو صياح» برزت هذه الشخصية في أعمال دريد ونهاد، ثم انفردت وحدها واستقلت في أعمال درامية مسرحية وإذاعية، وطورت نموذجاً عنها هي شخصية «سيفو» في أيام شامية.

وقد أدى الفنان ناجي جبر هذه الشخصية بنفس قوة الأداء التي قدم فيها الفنان رفيق سبيعي شخصية «القبضاي»، فتوغلت هذه الشخصية أيضاً في ذاكرة المشاهد، وأضيفت إلى تراث هذه الذاكرة على هذا الصعيد. ويجب أن لاننسى، في هذا الصدد، ممثلين آخرين، أبدعو نماذج شبيهة، مثل عبد اللطيف فتحي، ونجاح حفيظ، وزياد مولوي وياسين بقوش ومحمد الشماط ومحمد العقاد وسامية الجزائري وصباح الجزائري وياسر العظمة.. وسعد الدين بقدونس.

إن الأعمال التي قدمت في السنوات الأخيرة، أظهرت مجموعة طاقات جديدة على صعيد الكوميديا، وقد شاهدنا مثل هذه الطاقات التمثيلية في مسلسل الدغري، والذي اسندت البطولة فيه للفنان دريد لحام بالإضافة إلى يوسف حنا وأحمد عداس وأيمن زيدان وجمال سليمان وعباس النوري وجيانا عيد وحسن دكاك وزهير عبد الكريم وصباح بركات ومرح جبر وهدى شعراوي...

---

(٥٢) ـ صلاح دهني ـ سينما.. سينما.. ص /٢٢/.

كما تمكن الفنان ياسر العظمة في اعماله الكوميدية: مرايا - شوفوا الناس من تقديم أعمال كوميدية هامة بمشاركة عدد مهم من الممثلين السوريين مثل سامية الجزائري ونادين وفادية خطاب وعمر وهاشم قنوع. كذلك برزت في الأعمال الحديثة طاقات كوميدية لعدد من الممثلين مثل فارس الحلو وأندريه سكاف ووفيق الزعيم..

ومثلما كان الأداء التمثيلي ملفتاً في الأعمال الكوميدية، كان هذا الأداء متميزاً وجديراً بالدراسة في الأعمال القديمة مثل حارة القصر - وأسعد الوراق - وانتقام الزباء - والهراس - والجرح القديم - ورأس غليص..

وكلنا يذكر أداء منى واصف وهاني الروماني وسلوى سعيد وطلحت حمدي، وعبد الرحمن آله رشي لبعض الشخصيات فيها. هذا الأداء الذي شارك فيه جيل من الممثلين القديرين أمثال الممثلين الراحلين: عبد اللطيف فتحي وملك سكر ويوسف حنا وعلي الرواس بالإضافة إلى سليم كلاس ونزار شرابي وأسعد فضة وثراء دبسي ورياض نحاس ورضوان عقيلي وعصام عبه جي وأديب قدورة وخالد تاجا وأحمد عداس ومها الصالح وعبد الهادي الصباغ.

كذلك، مهد الأداء التمثيلي في تلك الأعمال، وغيرها من الأعمال القديمة، الطريق لأداء جديد في أعمال جديدة كهجرة القلوب إلى القلوب - وأيام شامية - والخشخاش - والبركان وحارة نسيها الزمن - وأبو كامل - وبصمات على جدار الزمن وصور اجتماعية - وشبكة العنكبوت - ودائرة النار - والرجل الأخير - وشجرة النارنج.. وغيرها..

بل وتمكن جيل جديد من الممثلين من الظهور، وفرض مواقع متقدمة على صعيد الدراما التلفزيونية، ومن هذا الجيل: جمال سليمان - وأيمن زيدان - وجيانا عيد - وجهاد سعد - وسمر سامي - وبسام كوسا - ومرح جبر - وصباح بركات - وزهير رمضان - وفاديا خطاب - ورشيد عساف - وعباس النوري - وسلوم حداد - ونذير سرحان - ووفاء موصللي - وعبد الفتاح المزين- أندريه سكاف - وفارس الحلو وسوزان نجم الدين وحاتم علي وهاني السعدي وحسام عيد وفاروق الجمعات وأمل عرفة.

إن الحديث عن هذا الجانب يستلزم بحثاً مطولاً، لسنا بصدده الآن، ولكن الممثل السوري اليوم ببساطة أضحى في عداد الصف الأول من الممثلين العرب.

◻ صناعة المشهد:

إن وجهة النظر الإخراجية لمخرج العمل الدرامي، هي التي تحدد الكيفية التي تتم بها صناعة المشهد، الذي يؤلف أساس العمل الدرامي.

وصناعة المشهد جهد جماعي، يشارك فيها جميع العاملين فيه، وفق توجيهات المخرج الذي يتبدى كقائد حازم لمجمل الطاقم. وما أن يبدأ العمل حتى يتعالى ضجيج العالمين كل فيما يتعلق فيه.

فمهندس الديكور يبدأ بإعداد تصاميمه، ومصمم الملابس يبدأ بوضع تصوراته عن ملابس الممثلين، وكل طاقم العمل ينصرف إلى مهامه التي يمارسها حسب تصاعد وتيرة العمل الفني، ودرجة تقدمها.

إن بداية العمل تبدأ من قبل مساعد المخرج، وتتم هذه العلمية كما يلي:

آ ـ تفريغ النص:

وهي عملية إجرائية يقوم بها مساعد المخرج، بهدف تهيئة معدات العمل وشخوصه في موقع التصوير «وتتم هذه العلمية بتفكيك النص إلى مجموعة معطيات، مثلاً: مجموعة بيوت ـ عدد الشخصيات (الممثلون) ـ أمكنة التصوير ـ أعداد وأنواع الكومبارس المطلوبة (جنود ـ فلاحون ـ طلاب..) ـ أنواع الملابس (تاريخية ـ حديثة) ـ الإكسسوارات اللازمة للمشهد (ملعقة ـ مسجلة ـ دبابة).. حيث يتم تفكيك المشهد إلى عناصر أولية، وتحليل النص إلى معطيات نهارية أو ليلية ـ داخلية أو خارجية.. ويتم إجراء إحصاءات لها..»(٥٣)، ثم يقوم مساعد المخرج بإعداد المرحلة التالية وهي:

ب ـ تفريغ البلوكات:

وهي مجموعة المشاهد في زمن العمل، والتي ستصور في نفس المكان، وذلك لتسهيل العلمية الإنتاجية، كأن يكون هناك عدة مشاهد ستصور في منزل معين «فالمنطقي في هذه الحالة أن يتم تصوير جميع هذه المشاهد في فترة زمنية واحدة، بغض النظر عن تسلسله ضمن العمل، وكذلك الأمر في الحدائق والشوارع، ثم يتم معرفة شخصياتها وإضاءتها وإكسسواراتها.

ويقوم مساعد المخرج بإحصاء خاص بالمشاهد، وعددهم، وكم مشهد للممثل الواحد. أو كم مكان تصوير للممثل الواحد، كما يجري تفريغ خاص بملابس كل ممثل على حدة، وذلك بالتسلسل الذي سيتم تنفيذه فيما بعد، وفي هذا التفريغ يكون معروفاً سلفاً كم مرة سيغير الممثل أو الممثلة ملابسه خلال كل عمل..»(٥٤).

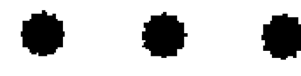
---

(٥٣) ـ المخرج المنفذ عزام فوق العادة ـ من لقائنا به بتاريخ ١٩٩٤/٥/٢٦.

(٥٤) ـ المصدر السابق.

في المرحلة التالية من العمل تبدأ بروفات الممثلين التي يشارك فيها المخرج وممثلي كل مشهد حيث يعطي المخرج تعليماته لكل ممثل، فيما يتعلق بالشخصية. التي يمثلها وطبيعتها وبنيانها في سياق العمل الدرامي.

وترافق هذه مرحلة عمليات التحضير اللازمة من ديكور وملابس، وإكسسوارت، ولوازم إنتاجية وتقنية، ثم يبدأ العد العكسي لبدء تصوير العمل.



إن رؤية المخرج في صناعة المشهد تتبدى في كل أجزاء العمل، وهذه الرؤية على كل حال لايمكن أن تبرز بالشكل الأمثل مالم تقوم على علاقات وطيدة بين المخرج وطاقم العمل، وإجراء تفاعل حقيقي فيما بينهم للخروج بالأسلوب المتكامل المتعلق بالعمل الفني لأن «البناء الكلي للعمل الدرامي يعتمد على توازن دقيق جداً بين عناصر عديدة، وكلها يجب أن تساهم في النسيج العام، وكلها يعتمد بعضها على بعض(٥٥).

وعلى المخرج تقع مسؤولية الحفاظ على هذا التوازن الدقيق الذي يبدعه كل افراد طاقم العمل الفني..

فالمخرج هو الشخص الوحيد الذي لانستطيع أن نلمس جهده لمساً مادياً. إذ بإمكاننا سماع الموسيقى التصويرية، ورؤية الديكور والملابس والماكياج. بإمكاننا أن نسمع الحوار الذي كتبه الكاتب، لكن لايمكن أن نرى عمل المخرج بشكل منفرد، إن كل ما نراه من إنجازات الطاقم الفني والممثلين هي تصورات وضعها المخرج في إطار الوحدة الجمالية للعمل الدرامي.

والمخرج ينظم إبداعات طاقم العمل «فهو الذي ينقل للممثلين مايريده الكاتب من وجهة نظره كمخرج، وهو الذي ينقل لهم الشكل الجمالي الذي سيقوم به العمل، هو الذي سينقل لهم الفكرة العامة للعمل، بمعنى أنه الرجل الوحيد المحيط بكل التفاصيل، وهو الذي يملك صورة شبه تامة، أو شبه كاملة عما سيؤول إليه النص.

وبما أنه الرجل الوحيد الذي يمتلك الصورة الواضحة عن العمل، فهو بالتالي سيتحمل جميع هذه المسؤوليات، ونستطيع القول أن المخرج يتحمل مسؤولية الصورة الجميلة ومسؤولية الصورة الفكرية الأولى والأخيرة للعمل..»(٥٦).

---

(٥٥) ـ مارتن آسلن ـ تشريح الدراما ـ ص /٦٢/.

(٥٦) ـ الفنان حاتم علي . حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٢.

والمخرج الجيد هو الذي يحاور كل طاقم العمل، ويأخذ من كل عنصراً أقصى ما يستطيع من إبداع لأن المطلوب «هو إغناء العلم، وإغناء العلم يتطلب التشاور والنقاش مع الكادر..»(٥٧).

إن أهمية المخرج تصل إلى كل مجالات العمل الدرامي، فعليه إذا أراد أن تسير الأمور بصورة نموذجية «أن يكون هو نفسه المصور، أو على الأقل أن يكون قادراً على فرض طريقته في الرؤية على مصوره..»(٥٨) لأن الرؤية المتكاملة التي يضعها المخرج لعلمه تجعله صاحب النظرة الشاملة على الآخرين، وبقدر ما يعرف المخرج ما يريد، بقدر ما يتمكن من فرض أفكاره على المصمم الذي لايكون مستقلاً إلا ضمن الحدود التي يسمح له المخرج بها..»(٥٩).

وكذلك الأمر في الإضاءة والماكياج، والملابس، ولكن هذا لايعني أن المخرج يصمم كل هذه الأجزاء أنه يقوم بتقديم الفكرة حول كل جزء «وقد تبدو الفكرة جميلة، لكن إذا تم تنفيذها بشكل حرفي من قبل المختص المبدع..»(٦٠).

والمخرج يصنع الفكرة ثم ينفذها مع طاقم عمله، وبتطور عمله يكتشف طاقم العمل الخاص به. إن تطور أعمال المخرج هيثم حقي جعله قادراً على استنباط الأفكار المتعلقة بالأعمال التي يخرجها، وإعطاء هذه الأفكار إلى طاقم العمل الذي يعمل معه.

«فمدير التصوير عبد القادر شربجي أضاف إضافة كبيرة للعمل الدرامي من خلال ما قدمه في «دائرة النار، وهجرة القلوب إلى القلوب، وغضب الصحراء؛ وعبد الإله فرهود في غضب الصحراء نفذ فكرة المخرج في الديكور والملابس، وقام بالدراسات اللازمة، والعودة إلى المراجع التاريخية لينفذ التصوير الذي قدم له؛ ولبيب رسلان كمهندس ديكور استطاع تجسيد الأفكار التي طلبت منه في مختلف الأعمال، إن عمل لبيب رسلان في هجرة القلوب إلى القلوب عمل رائع. نفذ الفكرة باندفاع شديد، وكذلك في مسلسل «الدغري» عندما طور الملمح الرئيسي الساخر الذي قدمته سحاب الراهب على صعيد الملابس..»(٦١).

---

(٥٧) - المخرج غسان جبري - حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٨.

(٥٨) - ساتيا جيت راي - ص /٧٢/.

(٥٩) - المرجع السابق - ص /٧١/.

(٦٠) - المخرج هيثم حقي - من حديثنا معه في ١٩/ ٧/ ١٩٩٤.

(٦١) - المرجع السابق.

وكان التوافق بين المخرج، ومهندس الديكور في أيام شامية، عاملاً مكن مهندس الديكور من ابتداع الأسلوب المناسب للتعامل مع التصميم، وتوصل المخرج مع مهندس الديكور إلى حالة جديدة في الإخراج هي إلغاء ما أسماه بسام الملا بالجدار الرابع المخصص للتصوير، وجعله جزءاً لايتجزأ من الديكور، واضحت عملية التصوير تجري وكأنها في مكان خارجي، حيث ألغيت الزاوية الخاصة بالتصوير، وتوصل المخرج إلى الحركة الحرة للكاميرا، بحيث تتمكن من التصوير في أي اتجاه ومن أي مكان...(٦٢)

ولكن هذا لايعني أن التوافق قد يكون تاماً دائماً بين المخرج، وطاقم العمل الفني، فأحياناً يبرز خلاف كبير، وينسف العمل الذي قدمه الفني المختص لأنه لم يحقق رؤية المخرج المطلوبة.

لقد طلب المخرج محمد بدر خان تغيير الموسيقى التصويرية التي أعدها المنفذ لتمثيليته «الجسر»التي تعرض حالة وطنية(٦٣).

«كانت الموسيقى عرانسية جميلة، ولكنها لاتخدم التصوير الدرامي الموضوع للعمل. إذ أن تصوير عملية الاستشهاد على أنها زفاف، وإن الموسيقى الموضوعة يجب أن تكون عرانسية لم تكن ضمن التصور الدرامي للمخرج..»(٦٤).

وفي نهاية العمل يشرف المخرج على عملية المونتاج النهائي، التي يجب أن يتدخل فيها منذ قراءة للنص الذي يريد العمل فيه..

وعملية الإشراف على المونتاج عملية مضنية يتعابعها المخرج مع المونيتير بصبر وأناة ومراقبة دقيقة، بل ودقيقة جداً وقد حضرنا عملية مونتاج لمشهد واحد يستغرق عرضه على الشاشة نحو نصف دقيقة، هذا المشهد وعلى الرغم من بساطته، وعدم تعقيده

---

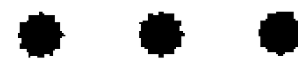
(٦٢) ـ المخرج بسام الملا ـ من حديثنا معه في ١٩٩٤/٧/٢٦.

(٦٣) ـ المخرج محمد بدرخان من حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/٢٤.

(٦٤) ـ إن مسالة إشراف المخرج على هذه العملية أثارت وجهات نظر عديدة في السينما والتلفزيون، فإشراف المخرج عليها يثير بعض الحساسيات لدى المؤلفين الموسيقيين، لأن «المؤلفين الموسيقيين، لأسباب مفهومة تماما يكرهون أن يتلقوا التوجيه والإرشاد.» كما يقول ساتيا جيت راي ص/٧٦/ وقد أوضح لنا الفنان سميح شقير إنه عادة ما يتم التنسيق بين الموسيقي، والمخرج، ويجري بينهما حوار فني، وأحياناً يطلب أحدهما من الآخر تغييراً معينا، ولابد نتيجة لذلك من وجود فسحات خلاف بينهما. إلا أن الفنان الموسيقي ابراهيم جودت، والذي له خبرة طويلة في هذا المجال أعطى الأحقية للمخرجين بكيفية توظيف الموسيقى التصويرية، ولكنه طالب أن يكون للمخرج ثقافة مقبولة في الميدان الموسيقي.

الفني أمضى المخرج والمونيتير نحو نصف ساعة فيه، والمشهد المذكور كان من التمثيلية التلفزيونية «أمينة الصندوق» للكاتب إبراهيم ياخور التي أخرجها حاتم علي.

لقد تدخل المخرج في أدق الحركات التي كانت تعرض على المونيتيور، ووصلت دقة هذا التدخل إلى جزء من الثانية قياساً بالتوقيت، فحركة يد المدير يجب أن تقف عند هذه النقطة، ومنها يتم الوصل مع اللقطة التالية. وحركة دخول الآذن يجب أن تتوقف هنا، وارتباك مريم يجب أن يبدأ من هنا.



لنأخذ المشهد التالي من مسلسل «العبابيد» الذي لم يكن قد بدىء العمل فيه عند إعداد هذا الكتاب، ونفكر معاً بكيفية صياغته من قبل المخرج بسام الملاّ:

المشهد/٣٢٦/ تدمر/ قصر الملكة ـ قاعة العرش داخلي/ صباحي

ـ الكاميرا على أحد الفرسان القادة راكعاً بخشوع أمام الملكة	
ـ تتراجع الكاميرا (زوم أوت) لتصبح خلف كتف الملكة	**زنوبيا: ـ استقم أيها الفارس..**
ـ الفارس يقف محيياً، ويظهر المجلس ممتلئاً بأعضاء مجلس الشيوخ وبعض المقربين.	**الفارس: ـ دام عز صاحبة الجلالة إلى الأبد.**
	زنوبيا: ـ ماذا تحمل إلينا؟ !.
	الفارس: ـ أرسلني زبدا قائد الجيوش لأبلغك بوصولنا إلى حمص، وبتنفيذ أوامرك بحذافيرها، وبأن فصائل الجيش قد انتشرت في المواقع التي أشرت إليها ياصاحبة الجلالة.
ـ الكاميرا على زنوبيا وقد شعرت بالراحة والرضا لوصول هذه المعلومات إلى جميع من حضر المجلس كما خططت تماماً...	**زنوبيا: ـ بلغ سيدك زبدا عن رضانا لحسن تنفيذ أوامرنا.**

الفارس: - سيدي زبدا يطلب الإذن في المجيء إلى تدمر لمناقشة بعض الأمور الهامة مع جلالتك..

زنوبيا: - لاداعي لمجيئه أيها الفارس لأنني سأذهب إليه بنفسي..

- ضربات موسيقية -

- الكاميرا على أعضاء مجلس الشيوخ يتبادلون النظرات ويتهامسون مستغربين.

- الكاميرا على الملكة ترفع صوتها لتسمع الجميع وتعيدهم إلى الهدوء.

زنوبيا: - إنطلق في الحال. وقل لسيدك زبدا أن يستعد لعقد مجلس الحرب بحضور أركان الجيش جميعاً.. وسوف أرأس هذا المجلس بنفسي..

ـــــــــ قطع ـــــــــ

إن مسلسل «العبابيد» الذي كتبه رياض سفلو؛ يعرض أحداثا تدور في أواخر عهد زنوبيا، وبمجرد قراءة مشهد منه، نلمس مباشرة أننا أمام عمل تاريخي، وهذا يعني أن على بسام الملا مواجهة شرط البيئة التاريخية، ولكن هذه المرة ليس في حارة شعبية من تلك الحارات التي يعرفها، وإنما في مملكة قديمة ينبغي أن يحاكي مقومات حضارتها البائدة، فكيف ستتم صناعة هذا العمل..؟؟.

إن أهم مرحلة من مراحل الإخراج الدرامي هي مرحلة اختيار النص، وهذا نص يبدو صعباً، وقد اختاره بسام الملا لأنه أول نص قرأه في حياته يستحق أن يطلق عليه كلمة سيناريو(!!!)(٦٥)، وبالتالي ستبدأ عملية الإخراج لنص تاريخي جديد يخضع لشروط إنتاجية محددة. وستبرز أسئلة مشروعة: كيف ستوزع الأدوار على الممثلين؟؟، ومن هو الطاقم الفني الذي سيعمل معه؟؟، ومن هو مهندس الديكور؟ هل هو لبيب رسلان أم حسان أبو عياش نفسه الذي شاركه في أيام شامية والخشخاش؟؟ من هو مصمم الملابس؟؟ من هو الذي سيضع الموسيقى التصويرية؟؟ من هم المصورون؟؟ ومن هو مهندس الإضاءة؟

(٦٥) - جريدة الثورة - ١٩٩٤/٧/٧.

هل هو هشام دمشقي؟؟ من الذي سيعد الموسيقة التصويرية للعمل؟؟. كل هذه التساؤلات مشروعة، وهي تساؤلات تبرز في ذهن المخرج أيضاً عند بدء تفكيره بعملية الإخراج، لأن عملية الإخراج هذه لاتتم إلا بوجود الطاقم الفني الذي ينتقيه المخرج، وعندما يتحدد كل هذا يبدأ النقاش الضروري لوضع التصورات الأولية المتعلقة بهذا المشهد من «العبابيد»، والتي تسبق بالضرورة بداية التصوير الفعلي له.

ومباشرة سيبرز إلى ذهننا عمل تاريخي آخر، أخرجه غسان جبري عن مملكة تدمر باسم «انتقام الزباء»، وسيطرح السؤال عما إذا كان تناول البيئة نفسها بمواضيع جدبدة، وإمكانيات جديدة سيترك طابعه على هذا النوع من الأعمال الفنية.

وقبل أن ننتقل إلى الجوانب الفنية الأخرى في العمل الدرامي لابد من التنويه، إلى علاقة كاتب النص بالإخراج، باعتبار أن السيناريو هو المخطط الأول للعمل الفني كما أشرنا. وهذه المسألة هي بمثابة عود على بدء. فكاتب النص أحياناً يرسم للمخرج رؤية محددة يضعها في نصه لهدف درامي، وقد يأخذ بها المخرج أو يعدلها، أو يلغيها نهائياً.

إن الكاتب عبد النبي حجازي يقطّع الحدث الدرامي داخل المشهد الواحد إلى لقطات كثيرة لاتلبث أن تصنع في بمجملها لحمة المشهد الدرامية.

وفي مشهد الاعدام الجماعي في هجرة القلوب استخدم طريقة التقطيع هذه، وقد أعاد المخرج صياغته لا كما جاءت تماماً، وإنما عدّل فيها بعض الأشياء فخرج المشهد، وكأنه وليد اللحظة التي تم فيها، فضاعت العبارات التخطيطية الورادة في النص، وجاء المشهد كما شاهدناه:

المشهد /٣٣٥/ ساحة القرية الخارجية خارجي/ نهاري

- النساء والأطفال والشيوخ يتقدمون نحو الساحة بفضول وذعر يترقبون.

- بعض الجنود يحيطون بهم مشكلين سياجاً.

- من بعيد تأتي سيارة الضابط الذي يترجل ومعه أبو دباك وأبو رسمي والمختار.

- سيارة أخرى والجنود يقودون كلاً من نجيب وسعيد ونواف.

- يضعونهم نحو الجدار ووجوههم للجدار

- الضابط يشرف على الحركة.

- عدد من الجنود يقفون وراءهم.

- لقطة لسيارات الموقوفين وضعوا بحيث يرون كل شيء.

- الجنود الرماة يتهيأون.

- الضابط يعطي الإشارة.
- الجنود يطلقون النار.
- سعيد ونجيب ونواف يسقطون
- النساء يزغردن بحزن وانفعال.
- لقطة لأبي دباك يدير رأسه متأثراً.
- لقطة لمصطفى وأبو صالح وأبو قاسم
يضع كل منهم يده على وجهه متأثراً وهم في السيارة مقيدين.
- قطع إلى الضابط يعطي إيعاز بالحركة.
- السيارات تتحرك منصرفة.
- الضابط يركب سيارته، وينطلق.
- النساء والأطفال والبقية يأتون نحو الشهداء.
- أبو هلال يتقدم من جثمان ابنه ويقف
مشيراً للبقية أن يتوقفوا... أبو هلال: وقفوا لأشوف العريس.
- لقطة لأبي دباك يتقدم برهبة
- ابو هلال ينحني على ابنه يقبله ثم يقف يبكي..
- لقطة للبوسطة تصل وتقف ويترجل أبو طعان والأخرون «صوت زمور البوسطة»
- يتقدمون ذاهلين أبو هلال: من زمان ما بكيت ياعبد الرحيم، هلأ انكسر ضلع من ظهرك.. نجيب مات فدى الركنية
- لقطة لأبي طعان حزيناً متأثراً أبو هلال: اللهم لاحول ولاقوة إلا بالله اللهم لاحول ولاقوة إلا بالله
- أبو هلال يلتفت إلى النساء (منفعلاً) أبو هلال: زلغطوا.. زلغطوا للعرسان.. زلغطوا.. احملوهن..
(زغاريد النساء ترتفع مع صوته)
- أبو طعان وأبو هلال وبعض الرجال الشيوخ يحملون بمساعدة حليمة النساء القتلى ويمضون بهم في موكب حزين..

——— قطع ———

فهل جاءت عملية الإخراج كما جاء في النص تماماً؟! إننا إذا أعدنا هذا المشهد على الفيديو لا نشاهد نفس هذا التقطيع، وإن تمت المحافظة على روحية المشهد. بل نشاهد إيقاعاً دراميا أوجده فن التصوير وأداء الممثلين وتقنية المونتاج في لحظات التعامل الأخيرة مع المشهد.

وقد لجأ الكاتب هاني السعدي في مسلسل «البركان» إلى طرق فنية متعددة لإظهار التصعيد الدرامي على الشاشة.

وكان لإشاراته الفنية في السيناريو دلالاتها الدرامية الهامة، التي أعطت للنص فسحة إضافية تحرك المخرج محمد عزيزية خلالها بخطى واثقة.

ففي المشهد التالي الذي يحدثنا عن ردود الفعل التي حدثت في القبيلة إثر إدعاء (ورد) بأنه هو الذي قتل (المنذر) استعمل هاني السعدي صوت «بثينة»لإشعال الغيرة في نفس «العفراء» مع فلاش باك منتقى بعناية. ثم عاد،ونوه إلى أن عملية الفلاش باك التالية تنفذ بطريقة مختلفة لتدل على إنها من وجهة نظر بثينة،وقد نفذ المخرج محمد عزيزية هذه المشاهد بنفس الطريقة:

المشهد /٤٥٠/ ليلي/داخلي خيمة ورد الجديدة

- العفراء جالسة ذاهلة ثم تلتفت ببطء وتحدق إلى ورد الذي بدا منكسراً منشغلاً عنها..

- العفراء تفكر بعمق تنظر إلى ورد ثانية

ثم نسمع على وجهها صوت بثينة: أنت امرأة فابحثي عن ذلك في داخلك.

- العفراء تشيح ببطء ونسمع صوتها

المرتجف الحائر صوت العفراء: لماذا يقتل الصاحب صاحبه؟

- تعود ثانية وتنظر إلى ورد..

- تبرق عيناها بفرح فتلتفت بحدة

- نبقى عليها لتمر ومضات سريعة من هذه الفلاشات باك.

- ورد في الساحة العامة يحمل الصبي ويدور به في فرح غامر..

- ورد يجري هرباً من الصبي الذي لاحقه بسيفه وهما يضحكان.

- ورد يعبث بشعر الصبي بحب وبثينة تقف إلى جانبهما تضحك فيما بدت العفراء في زاوية الخيمة تراقب بحزن.

(الآن الفلاشات باك التالية تنفذ بطريقة مختلفة لتدل على أنها من وجهة نظر بثينة هذه المرة لأننا سننهيها على بثينة في خيمتها).

- ورد يخاطب الصبي بود وهو يقرصه من خده وقد وقفت بثينة إلى جانبهما تراقب بابتسامة..

ورد: لاتظن أيها الشقي أنك ابن المنذر فقط.. أنت أيضاً ولدي..

- المنذر يتحدث إلى بثينة بحرقة فيما تصغي إليه بثينة بانتباه

المنذر: ورد في حالة سيئة لأن العفراء لم تنجب لـه حتـى الآن..

- المنذر يتكلم وبثينة تصغي ومع المزج البطيء على هذا المشهد

المنذر: بت أخشى على ولدي من حب ورد له..

المشهد /٤٥١/ ليلي/ داخلي خيمة المنذر

- انتهاء المزج ووضوح الصورة لنرى بثينة وكأنها كانت ترى المشهد الأخير..
نسمع صوتها الداخلي المعبر عن الحيرة والقلق..
وقطع

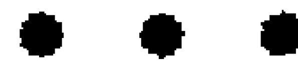
صوت بثينة: أتكون قد قتلته من أجل ولدي ياورد؟

المشهد /٤٥٢/ ليلي داخلي خيمة ورد الجديدة

- العفراء في لقطة تشبه لقطة بثينة من حيث شكل الكادر والحجم ونسمع صوت العفراء يعبر عن الحدة والقلق أيضاً..

صوت العفراء: أيكون راغباً في الزواج مـن بثينـة.. لهـذا قتل زوجها..

.... الخ.



إن مثل هذه الإشارات في النص كفيلة بتوضيح رؤية الكـاتب فيمـا يتعلـق بـالإخراج، وتساعد على شرح الحدث الدرامي بطريقة فنية، تتعـامل مـع أدوات الإخـراج بكـل السـبل التي تخدم العمل الدرامي.

أما الكاتب رياض سفلو، فقد لجأ في مسلسله «العبـابيد» إلـى إيضـاح حركـة الكـاميرا داخل النص، للإفصاح عن مداليل خاصة بالمشهد الذي يقدمه، ولكننا لم نشاهد بعـد مافعلـه المخرج في هذا المشهد لنعقد المقارنة:

المشهد /٢١/ بيت المنذر/ غرفة نوم البنات داخلي/ ليلي /ظلام.

- الكاميرا تبدأ من سراج الزيت الخافت، ثم تتحول إلى لقطة عامة تظهر البنات وهن نائمات في أسرتهن

- (زوم ان) على سرير تيما من خلال الظلام.

- لقطة قريبة لتيما وهي مستلقية دون نوم.. عيناها مفتوحة تنظر من نقطة معينة في سقف الغرفة وهي تفكر..

موسيقى هادئة أو أغنية تحكي عن لوعة الهوى

قطع

المشهد /٢٢/ بيت المنذر/ غرفة نوم الضيوف داخلي نهاري

- الكاميرا على /مالكو/ جالساً على طاولة جانب السرير وقد استرعى انتباهه كتاب كبير على الرف.. فيقوم ويفتحه ويتصفح ما فيه، وحين لايجد فيه فائدة تذكر يعيده كما كان ويعود إلى حيث كان ليخلع درعه الجلدي.

- يرمي مالكو الدرع على الكرسي ثم يستلقي على السرير مفكراً.

- يدخل عتنان بأدب شديد

عتنان: هل تريد شيئاً مني ياسيدي قبل أن أنام.

مالكو: شكراً ياعتنان.. سأنام أنا الآخر.

قطع

المشهد /٢٣/ بيت المنذر/ كاريدور الطابق العلوي داخلي/ ليلي

- لقطة عامة للكاريدور حيث نلاحظ سراج زيت مشتعل يحاول جاهداً أن يرسل أشعته المريضة في جسد الظلام.

- الكاميرا من خلال الظلام على غرفة نوم البنات من الخارج وقد فتح الباب وخرجت تيما حافية إلى الكاريدور كاللصة تماماً..

- تيما تنظر يمنة ويسرة خلال الظلام.

- لقطة لقدميها العاريتين على الأرض.

قطع

وسنحاول فيما يلي أن نفصل ما أمكن في أغلب جوانب العلم الفني، لنكتشف أن هناك عمليات فنية كثيرة تتظافر مجتمعة لإخراج العمل الدرامي كما هو عليه:

المكان والديكور

◻ المكان

تتعامل الأعمال التلفزيونية الدرامية مع أدوات متعددة ، وكثيرة، لكن الديكور يعتبر دائماً واحداً من أبطال العمل الدرامي، لأنه وببساطة يتعلق بالمكان.! والمشهد البصري أساساً هو المكان مضافاً إليه الأشخاص الذين يجسدون العمل الدرامي بأقوالهم، وحركاتهم، وانفعالاتهم. وفي هذه الحالة يمتلك المكان أهمية خاصة في المشهد، ويمكننا أن نقول: إنه الرحم الذي ينمو به الحدث بشخوصه وملامحه العامة.

وبالأصل شغل المكان الروائي حيزاً هاماً في الأعمال الروائية والقصصية باعتبار أن المكان «يسِمُ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق»[1] وهذا استنتاج طبيعي وصل إليه غالب هلسا بعد دراسته المعمقة لأهمية المكان عند غاستون باشلار. إذ أن الدلالة التي يتركها المكان في مخيلة المتلقي، والدور الذي يلعبه في دوامة الأحداث، ونقل طبيعة الصراع الداخلي للشخصية. بالإضافة إلى عوامل أخرى. كل ذلك جعل المكان الروائي وقد أصبح «نوعاً من القدر، يمسك بشخصياته، وأحداثه، ولا يدع لها ولو هامشاً محدداً من الحركة»[1] فيما هي وظيفة المكان إذن؟.

يجيب غاستون باشلار قائلاً: «إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثفاً... هذه هي وظيفة المكان»[2] ويحاول باشلار أيضاً إضفاء جوانب أخرى على هذه المسألة في دراساته حول جماليات المكان، فيطالب بتمييز الصور التي يتشكل منها البيت والتي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن وهذا يعني بتعبيره

---

(١) ـ غالب هلسا ـ دلالة المكان في قصص زكريا تامر ـ ص١٢١.

(٢) ـ غاستون باشلار ـ جماليات المكان ـ ص /٤٢/.

«وصف روح البيت» ويعني أيضاً: وضع علم نفس حقيقي للبيت!. ولن نتحدث طويلاً عن هذه الاستنتاجات، والجوانب. لما لها من علاقة وطيدة بالنص المكتوب، ولكننا نتوصل مباشرة إلى القول: إن المشهد البصري للمكان الذي نراه على الشاشة، ليس مجرد تزيينات يضعها مهندس الديكور لملء حيز الفراغ الموجود، وإنما هو جملة المعطيات الموضوعة بقصد وهدف، للمساعدة على صياغة الأحداث وبناء الشخصيات، وإعطاء ملامح الفترة الزمنية التي يعرضها النص.

فمن هو الذي يصنع المكان.؟.

إن المجسد الحقيقي للمكان بصرياً، ومادياً أمام الكاميرا هو مهندس الديكور، وطاقم العمل الذي يساعده. بالإضافة إلى تعليمات المخرج أو التفاعل معه. «إن مهندس الديكور هو مبدع بقدر ما يضيف على فكرة المخرج، ويغنيها، ويعمقها. ويجب توفر الإنسجام بكل معانيه فيما بينهما..»(٣).

وعبر هذه المراحل، نتذكر قول ساتياجيت راي: «إن القصة تبين المرحلة الزمنية، الصفة المحلية، المركز الإجتماعي للأشخاص الذي يشغلون مواطن معينة، كما تبين الأثاث، والملابس، والأمور الأخرى التي تخدم أموراً هامة. على المصمم أن يعمل ضمن هذه المواصفات..»(٤).

إن العمل الذي يقدمه مهندس الديكور «يحدد الحيز الذي ستجري فيه الأحداث، وهذا الحيز له علاقة بالنص، وله علاقة بطريقة الإخراج، وأسلوبه، وإيقاعه..» هذا ما قاله حسان أبو عياش مهندس الديكور الذي صمم ديكورات مسلسل أيام شامية الشهير!. كما أن الخطوات المتتابعة لمسيرة عمل مهندس الديكور تمس بشكل جوهري مسيرة العمل الدرامي أثناء التنفيذ، أو في حالة جاهزية العمل للعرض بعد الإنجاز، ومهندس الديكور في هذه الحالة «هو الركيزة الأولى لوضع الجو العام لأي عمل، سواء كان تاريخياً أو بدوياً أو معاصراً..»(٥). فوظيفة مهندس الديكور إذن هي إيجاد «أفضل الأماكن للتصوير. يهيؤها، ويغيرها، ويجعلها تنسجم مع أحداث الفيلم، ويتصرف كمرشد للمخرج، في هذا المشهد تذهب الكاميرا إلى هناك، وفي ذلك المشهد عليك إخفاؤها»(٦).

---

(٣) ـ المخرج جميل ولاية ـ من مقابلة جرت معه بتاريخ ١١/٦/ ١٩٩٤.

(٤) ـ ساتيا جيت راي ـ أفلامنا وأفلامهم.

(٥) ـ مهندسة الديكور أسماء فيومي ـ من مقابلة جرت معها بتاريخ ١٩٩٤/٥/٢٩.

(٦) ـ أندريه فايدا ـ الرؤية المزدوجة.

لا بد لمهندس الديكور عند تكليفه بنص معين من أن يقوم، وقبل أي عمل آخر بقراءة النص، وذلك ليتعرف على أجواء العمل، ثم يقوم بدراسة أجواء العمل، وزمن العمل. «فإن كان العمل تاريخياً، يتوجب على مهندس الديكور معرفة تاريخ الفترة التي يجري بها الحدث، ثم بأية حضارة من الحضارات تجري أحداثه؟ مثلاً: جاهلي ــ إسلامي ــ معاصر»[٧]، ولا بد أيضاً «من خلال القراءة أن يبدي ملاحظات حول الديكور، أو حول العمل ككل، و يناقش ذلك مع مخرج العمل، إذ بإمكانه أن يقول رأيه بضرورة وجود أو عدم وجود نوع معين من الديكور..»[٨].

□ المهمات التمهيدية لمهندس الديكور:

بعد أن يتم مهندس الديكور قراءة النص، ومناقشة بعض الأمور التي يراها ضرورية مع مخرج العمل. يُسْبق مهمته التنفيذية بتمهيد لا بد منه ليصل برؤياه النظرية إلى الحدود التي تخدم العمل الدرامي.

إذ أن مهمة الديكور هي «الإشارة إلى زمان ومكان العمل، ومهمته أن يدل المتفرج على البيئة التي تجري فيها الحوادث في أقصر الطرق، وبأقل المواد وأبسطها..»[٩] كل ذلك مما يتوافق مع أبعاد النص الفكرية، والمكانية، ومن ثم القناعة المشتركة التي توصل إليها مع مخرج العمل.

وذلك تمهيداً لتجسيد رؤيته على أرضية المكان المحدد لتصوير مشاهد العمل فيه، لأنه لو أسقطنا من الاعتبار تلك المهمات التمهيدية لعمت الفوضى، وسيطر عدم التركيز على منفذي العمل. بغض النظر عن اختصاص كل منهم.

وتبدأ الخطوات التمهيدية على الشكل التالي:

١ ـ تفريغ النص:[١٠]

ويتضمن تفريغ النص الأمور التالية:

آ ـ أماكن التصوير.

ب ـ الإكسسوار والمفروشات المستخدمة في الأحداث.

---

(٧) ـ مهندسة الديكور أسماء فيومي.

(٨) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

(٩) ـ ألفريد فرج ـ دليل المتفرج الذكي إلى المسرح.

(١٠) ـ اعتمدنا في هذه الأمور بشكل رئيسي على محاضرة لمهندس الديكور حسان أبو عياش.

ج ـ تحديد مواصفات كل مكان من حيث: تاريخه ـ زمنه ـ بيئته ـ تطوره أثناء العمل.

د ـ تحديد مواصفات شاغل المكان كعمره ـ عمله ـ نفسيته ـ طبيعته الإجتماعية.

هـ ـ تحديد عدد المشهد في كل مكان، ضمن الحلقة الواحدة، وفي العمل ككل.

٢ـ تحديد تطور الأمكنة، والمفروشات، والإكسسوارات، والألبسة خلال مسيرة العمل بسبب مرور الزمن (صيف ـ شتاء)، أو تغيير قاطنه، أو تحوله نحو الغنى، أو الفقر، أو أحداث طارئة (حريق ـ زواج) ...الخ

٣ـ المناقشة مع المخرج:

يناقش مهندس الديكور مع المخرج الأمور التالية، بعد أن يكون قد وافق على العمل:

ـ الاستفهام من المخرج عن المنحى الفكري للعمل، وعن أسلوب الإخراج المتبع لهذا العمل بالذات، ومعرفة إيقاع الأحداث.

ـ الاستفهام عن أسلوب المخرج بشكل عام. إن كان مهندس الديكور يعمل معه لأول مرة.

ـ مناقشة أماكن التصوير، اقتراح (إلغاء، أو إضافة) بعض الأماكن حسب ما تقتضيه الضرورة.

ـ توزيع أماكن التصوير كما يلي:

أ ـ أماكن ستبنى في الاستوديو.

ب ـ أماكن ستبنى خارج الاستوديو.

ج ـ أماكن ستصور خارج الاستوديو مع تعديل جزئي.

د ـ أماكن ستصور خارج الاستوديو بدون تعديل.

هـ ـ أماكن تستخدم فيها خدع تلفزيونية ـ كنموذج مصغر (ماكيت) ـ كروما...الخ

مهندسة الديكور السيدة أسماء فيومي أوردت مثالاً حول هذه النقطة بقولها:

«لقد قرأت خمس حلقات من مسلسل يقوم بإخراجه المخرج محمد فردوس الأتاسي، فوجدت أن هذه الحلقات الخمس تدور أحداثها في سجن معاصر.

فكان رأيي أن وضع المشاهد لخمس حلقات متتالية داخل أجواء السجن شيء ثقيل جداً عليه. فلماذا لا نخرج من جو السجن إلى الشوارع مثلاً أثناء هذه الحلقات؟! وهذا يعني أنني كمهندسة ديكور أستطيع أن أبدي رأيي، وإن كان ذلك سيعدل من أماكن

التصوير...» ولكن هل يعني هذا الكلام أن مهندس الديكور يستطيع تغيير أماكن التصوير؟! والإجابة على هذا السؤال تكمن في أن هناك عمل اسمه «المدير الفني، وهو عمل لم يوجد بعد في أعمالنا.

أحياناً يستعاض عنه بتنسيق المناظر، غير أن كلمة تنسيق المناظر هي أقل تعبير عن كلمة المخرج الفني الذي له علاقة بطبيعة الصورة تشكيلياً.

فنحن نسمي مهندس الديكور منسقاً للمناظر إذا كان العمل خارجياً وتعود تسمية مهندس الديكور لترتبط بالتصوير الداخلي (...) ويتقلص دور مهندس الديكور إلى أقصى حد عندما يكون العمل معاصراً ويصور بواسطة الكاميرا المحمولة وفي الشوارع، وهذه الحالة هي نتيجة لعدم وجود قواعد للتعامل.

فحتى في الأعمال الخارجية يفترض أن يكون هناك دور هام جداً لمهندس الديكور، أكثر من تنسيق المناظر..»(١١).

٤ـ البحث والدراسة:(١٢)

على مهندس الديكور، قبل البدء بتصميم الديكور، ورسم المخططات، أن يقوم بعدة خطوات من بينها:

- البحث في الكتب والمراجع، والمصادر المختلفة عن بيئة العمل وتاريخه والطرز السائدة.
- سؤال المختصين من ذوي الخبرة في المجال المراد الاستعلام عنه أو تكليف خبير مرافق للعمل.
- زيارة الأماكن الحقيقية للأحداث إن وجدت. (أو مايشابهها) من الأماكن. أو الأماكن المعاصرة لها.
- تصوير أماكن التصوير فوتوغرافياً، ورسم ما يمكن رسمه، ونقل المعلومات مع ذكر المصادر بدقة، والتواريخ والعناوين، وخاصة في الأمور التي يتحمل فيها المصمم مسؤولية الدقة التاريخية والتوثيقية.
- مناقشة نتائج البحث مع المخرج وبقية الفنيين للوصول إلى الصيغة التي توافق روح النص، وأسلوب العمل.

---

(١١) ـ الفنان حاتم علي من مقابلة أجريت معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٢٢.

(١٢) ـ لازلنا نعتمد بشكل أساسي على محاضرة مهندس الديكور حسان أبو عياش.

وهكذا.. فإننا نرى أن للديكور خاصيته فيما يتعلق بالدراما التلفزيونية عموماً، والتاريخية خصوصاً. «ففي السهرة التلفزيونية إرث الدم، كان جو العمل في العصر الجاهلي، وتحديداً في العام /٥٢٤/م، وفي الصحراء لا يوجد عمارة وبناء، وكان مطلوباً إنشاء حانة (حانة ديمون) التي جلس فيها امرؤ القيس. وقبل وضع تصميم للحانة. تم البحث عن موقعها، ثم بأية حضارة تأثر بناؤها؟ فكان من الأفضل أن تبنى من سعف النخيل والطينة البيضاء. أما زخارفها فقد كانت زخارف بدوية..»(١٣).

ويكمل المهندس حسان أبو عياش مرحلة البحث والدراسة، بمرحلة أخرى تعتبر متممة لها، وهي:

٥- المخططات الأولية:

وهذه المرحلة تتمم المرحلة السابقة. حيث يُقدم مهندس الديكور تصوره عن مساقط الديكورات لمناقشتها مع المخرج، ولبيان علاقة عناصر الديكور مع بعضها البعض، وتعديلها، بإلغاء الزوايا التي لا يمكن تصويرها أو إضافة أماكن جديدة ـ مناقشة حركة الممثلين في الديكور (دخول ـ خروج) حجم الغرف بما يتناسب مع عدد الممثلين في مشهد ما ـ حركة الكاميرات ـ إمكانية الإضاءة ـ توزيع أجهزة الصوت ـ محاور التصوير ـ فتحات التصوير...الخ.

٦- توزيع وتنظيم تنفيذ الديكورات:

بما أن لكل استوديو استيعاب معين من الديكورات بسبب حجمه، ومساحته، فإن توزيع الديكورات على شكل مجموعات (بلوكات) أمر هام، مع الأخذ بعين الاعتبار:

آ ـ مجموع مشاهد كل بلوك تكفي لتنفيذ تصوير يوم كامل، أو عدة أيام كاملة.

ب ـ إمكانية توزيع أماكن التصوير في البلوك لقمسين، قسم يصور، وقسم يجهز للتصوير في يوم آخر، أو في وقت إيقاف التصوير.

ج ـ جمع الديكورات ذات الطابع الواحد والطرز المتشابهة في بلوك واحد.

د ـ البدء بالبلوكات التي تكون ديكوراتها متوفرة وجاهزة للتصوير.

هـ ـ البدء بالديكورات ذات المشاهد القليلة، وذلك لأن حماس العاملين يكون أكبر لتركيب عدة بلوكات بشكل متتابع، وتأجيل الديكورات الكبيرة ذات المشاهد الكثيرة لآخر العمل، (لفك ارتباط عدد من العاملين في الديكور في وقت مبكر).

---

(١٣) ـ مهندسة الديكور أسماء فيومي.

و ـ توزيع أوقات التصوير الخارجي أثناء تركيب الديكورات توفيراً للوقت، وتصوير المشاهد الخارجية المرتبطة بأماكن ستبنى في الاستوديو بشكل مسبق، وذلك لتكون الأماكن في الاستوديو متوافقة لما صور في الخارج.

٧ ـ وضع الميزانية التقديرية.

٨ ـ المخططات النهائية.

٩ ـ مرحلة تركيب الديكور.

١٠ـ مرحلة التجربة الأولية.

١١ـ مرافقة مهندس الديكور للكادر الفني أثناء التصوير.

١٢ـ استطلاع أماكن التصوير الخارجي.

إن النتيجة الرئيسية التي نتوصل إليها بعد ماذكر، هي: إن كفاءة مهندس الديكور، ومقدرته على استنباط، وإبداع الأجواء اللازمة للعمل الدرامي التلفزيوني، وسعة خياله الفني الإبداعي، وثقافته العامة الواسعة، وتعاونه الإيجابي والبناء مع مخرج العمل، واستيعابه لأسلوب المخرج، والتعاون فيما بينه وبين مهندس الإضاءة، ومهندس الصوت وكادر التصوير، يعطي بالضرورة عملاً فنياً إبداعياً، فيما يتعلق بالديكور، يصل بالمضامين الفكرية للنص وبأيسر السبل إلى المشاهد.

□ علاقات الديكور مع فريق العمل:

(الديكور) كما تقدم، ورشة عمل حقيقية، وهو بالضرورة يرتبط بعلاقات أكيدة ولا بد منها مع فريق العمل التلفزيوني، وإن كانت تتفاوت في أهميتها، إلا أنها لا تسمح بأي خلل بهذه العلاقة. لأن ذلك يؤثر بالضرورة على المحصلة النهائية لنجاح العمل.

١ـ علاقة الديكور بالإنتاج:

الديكور شأنه شأن العمل بأكمله، مرتبط بالإنتاج ارتباطاً وثيقاً وهاماً. وهو يتميز عن غيره بأنه من أكثر الأمور الفنية كلفة. لذلك يكون الإنتاج (المنتج) في كثير من الأحيان حجر عثرة في طريق طموح مهندس الديكور لتقديم عمل متميز. إذ لا يكفي أن نضع الكلفة التقديرية أمام المنتج، ليعطي الضوء الأخضر لبدء التنفيذ، ولا يكفي أن يقول مهندس الديكور أن هذا الجزء المكلف من الديكور يخدم مقولة النص وفكرته وسويته الفنية، بالتالي ضرورة تنفيذه. فغالباً ما يريد المنتج إيصال فكرة العمل بأقل التكاليف الممكنة. علماً أن كادر الديكور وحده يجب أن يتألف من:

مهندس ديكور مصمم ـ مهندس ديكور مساعد للتنفيذ ـ مهندس ديكور مساعد للإكسسوار - رسام مناظر - رسام هندسي - نحات - مصمم ماكيت - مصمم خدع - مصمم زخارف - منفذ ديكور - منفذ إكسسوار - فني كهرباء - أمين مستودع - خبير أو باحث (إذا كان العمل تاريخياً أو له خصوصية تتطلب وجود خبير أو باحث)....الخ[١٤].

فإذا كان كل هؤلاء، وغيرهم يشكلون كادر الديكور، مضافاً إلى أجورهم قيمة المواد المطلوبة للتنفيذ، فإن المنتج غالباً ما يطلب إلغاء أو تعديل كثيراً من الأمور ليوفر في النهاية مبالغ لو صرفت على العمل لأعطت مردوداً فنياً يرقى به إلى مرحلة أكثر تقدماً من مراحل النجاح.

وهكذا فإن عملية الإنتاج هامة جداً، وهذا لا يعني الإسراف والتبذير. فمن الممكن في بعض الأحيان تنفيذ متطلبات العمل بأقل التكاليف، وبأبسط الأدوات، وهو ما أشارات إليه مهندسة الديكور أسماء فيومي بقولها: «عندما نفذت ديكور السهرة التلفزيونية (إرث الدم)، نفذته بسعف النخيل، وبطينة بيضاء، وكانت التكاليف رخيصة جداً، وبالمقابل نفذت حانة أخرى في تمثيلية (طرفة بن العبد) ضمن مسلسل (ديوان العرب) من إخراج غسان جبري.

لقد كانت الحانة قريبة من مدينة بغداد، والزمن عصر الجاهلية، وبغداد فيها حضارة، والحضارة فارسية فحاولت أن آخذ الرسم الفارسي. رسمت الفرسك الجداري، وقمت برسم الجدران الثلاثة رسماً».

مما قالته المهندسة أسماء فيومي يتضح لنا أن هناك بعض الأعمال بالإمكان تنفيذها بكلفة بسيطة ورخيصة، وهناك أعمال (كعملها في تمثيلية طرفة بن العبد) تحتاج إلى المال لخدمة العمل، وإعطاء الديكور كامل حقه في التنفيذ.

على أي حال هناك أزمة في العلاقة بين الانتاج والديكور إذ «أن غالبية الأعمال التي تنفذ يطلب أن تكون تكلفة الديكور فيها أكثر من ٢٠٪ من تكلفة العمل ككل، وبغض النظر إن كان التصوير داخلياً أم خارجياً، وهذا شيء غير طبيعي. ففي بعض الأعمال يحتاج الديكور إلى ٢٠٠٪ من تكلفة العمل، كالأعمال التاريخية التي تحتاج إلى بناء قصور، وتحتاج إلى علاج كثير من الأمور، وإذا أردت أن تشجع عملاً ضخماً يجب أن تحرر التكلفة من النسبة المئوية»[١٥].

---

(١٤) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

(١٥) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

وسنأخذ مثالاً على تجاوز هذه الأزمة، بانتظار مدلولاتها. ففي مسلسل الجوارح الذي «تجد أن المنتج لم يبخل في تقديم الإمكانيات اللازمة للعمل، والجدير في الموضوع أن المخرج نجدة أنزور ارتأى من وجهة نظره أن يبني مضارب إحدى قبائل المسلسل وسط بحيرة ماء.

فطلب من المنتج بناء مضارب القبيلة، واستجاب له المنتج، وأحضر براميل فارغة، وملأها بالهواء، ووضعها عائمة على سطح ماء البحيرة بطريقة فنية معينة، ثم أنشأ مضارب القبيلة على سطح الماء.

تخيل أن الكلفة التي دفعها المنتج لبناء هذه المضارب بلغت مليون وستمائة ألف ليرة سورية، وهناك شيء آخر أود ذكره، وهو أن قيمة ملابس شخصيات المسلسل وقيمة الخيام والأسلحة المستخدمة فيه بلغت لوحدها ثلاثة ملايين ليرة سورية.

إن هذه الأمور تخدم العمل الدرامي الذي تنفذه، وتجعل منه تحفة فنية. طبعاً، لقد دفع المخرج هنا تكاليف باهظة، لكنه حصل على سوية فنية رفيعة، وقد سبق وعرض هذا المسلسل على منتج آخر، فرفض إنتاجه بحجة أنه مكلف جداً، وهذا الأمر يحدث في مسلسلات كثيرة، فلا تجد من يقوم بإنتاجها فيكون مصيرها الإهمال...»(١٦).

والأمر بالنسبة للديكور مرتبط بالجهة الانتاجية، التي يجب أن لا تطغى عليها فكرة الربح المادي فقط، وإن كان على حساب جودة الديكور وقوة دلالته الفكرية، لأن ذلك يساهم في إضعاف عمل كامل، تعب لأجله فريق كبير من الفنيين والفنانين، لإخراجه إلى الشاشة الصغيرة بصورة متكاملة إلى أقصى الحدود الممكنة.

٢ـ علاقة الديكور بالبحث التاريخي:

إن الديكور في الأعمال التلفزيونية ذات الطابع التاريخي، والتي تتناول فترات وحقب معينة، يصبح من الأهمية بحيث يتوقف نجاح العمل بكامله على مدى مصداقية الديكور، ومطابقته إلى أبعد الحدود مع الحقيقة والواقع.

لكن هذا الأمر ليس باليسير لأسباب عديدة سنأتي على ذكرها لاحقاً. لكن عدم تيسر وتوفر الوثائق التي تدل مهندس الديكور والمختصين، بشكل أو بآخر إلى أقرب نقطة من الحقيقة، لا يعفينا من الاجتهاد والتحليل، والإستنباط المبني على حقائق التاريخ، أو بالإستناد إلى ما يقع تحت أيدينا من معطيات تساهم في توضيح الحقيقة إلى الحد المعقول والمقبول.

---

(١٦) ـ الكاتب والممثل هاني السعدي من لقاء معه بتاريخ ١/٦/١٩٩٤.

إن تنفيذ ديكور لعمل تاريخي وفق المعطيات والأسس التاريخية وإن كانت الأهمية تفرض نفسها، ولقد رأينا من الأعمال التاريخية التي تعتبر مرجعاً هاماً وتوثيقياً لما تحتويه من قرب من الحقيقة، وفي بعض الأحيان تحتوي على الحقيقة كاملة.

والسؤال الذي يفرض نفسه هو:

ـ كيف يمكن الوصول إلى الحقيقة التاريخية فيما يخص الديكور في عمل تلفزيوني معين؟..

والإجابة على هذا السؤال، هي أن عمل الديكور هو العمل الوحيد المتغير والمتنوع بالنسبة للعناصر. فالإخراج هو الإخراج، والإضاءة لها طريقة عملها التي لا تتغير، ووظيفتها الواضحة.

أما مهندس الديكور «فعمله يتنوع تنوعاً شديداً جداً. لأنه مسؤول عن المكان. والمكان يتنوع من إغريقي، إلى جاهلي، إلى إسلامي، إلى ياباني...الخ. هذا التنوع الشديد يحتاج إلى دراسة معمقة يشارك فيها المخرج، فمهندس الديكور مسؤول عن الطراز وتطوره، وأحياناً يضطر إلى ابتكار طراز معين، كالطراز الأموي غير الموجود، وغير الموثق لأنه اندثر منذ زمن بعيد. أمام هذه الحالة يضطر مهندس الديكور للمقارنة بين العصرين الجاهلي والعباسي، والخلط بينهما ليخلق طرازاً جديداً غير موجود، وفي هذه الحالة النجاح غير مضمون. رغم العمل الشاق، والمسؤولية التي يتحملها مهندس الديكور، ونظراً لافتقارنا إلى التوثيق فإن العمل التاريخي يحتاج إلى باحث تاريخي مختص أو خبير مرافق لمهندس الديكور للاستفادة من خبرته ومعلوماته إلى أقصى حد ممكن..»(١٧).

ولكن.. ماذا لوكان للمخرج رؤية معينة بالنسبة للمكان والديكور؟. هل يؤثر ذلك على العمل؟. أم يثريه ويعطيه أبعاداً أخرى؟.

إن مسلسل (الجوارح)، والذي يحكي قصة من قصص إحدى القبائل العربية القديمة، اختلف الأمر، وتغيرت الصورة التي اعتادها مشاهد التلفزيون، فأثناء التحضير لتصوير المسلسل. قال المخرج نجدة أنزور: «لماذا نضع القبائل العربية القديمة دائماً في الصحاري والواحات؟. أنا كمخرج أرى أن توضيع هذه القبائل في أماكن مشجرة خضراء. وفعلاً اختار المخرج موقعاً جميلاً في محافظة اللاذقية، تتوفر فيه الطبيعة الخضراء والماء والبحيرات، وأسكن إحدى القبائل على هضبة عالية تحيط بها الخضرة

---

(١٧) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

والماء، وأوضح المخرج بأنه طالما أننا ننفذ عملاً فانتازياً فإن هذا الأمر لا يسيء له...»[١٨]. إن المخرج أراد أن لا يتقيد بطبيعة المكان الكلاسيكية طالما أنه لا يخرج عملاً يحمل صفة التاريخية، أو التوثيقية. بل هو عمل (فانتازي) على حد قوله.

بيد أن الأمر يحتاج إلى الدقة في الأعمال التي تحكي سيرة أفراد، أو جماعات، أثرت التاريخ العربي في لسيرتها وبيئتها. في هذه الحالة تصبح الأمانة التوثيقية دون اجتهاد، أمر محتم. ولا بأس من إضافة لمسات فنية، جمالية. ولكن دون المساس بالهوية التاريخية التي يختص بها المكان والموضوع. وجود الخبير والباحث المختص ضرورة هامة في الأعمال التاريخية التي لها صفة التوثيق زماناً، ومكاناً.

٣- علاقة الديكور بالإضاءة:

لا يتوضح المشهد التلفزيوني على الشاشة، ولا يصل بمضامينه وأبعاده بوجود إضاءة سيئة، وتصنيع جهود العاملين في الديكور وبغيره من الاختصاصات هباء، إذا كانت الإضاءة بعيدة عن تقنيات وفنيات هذا العمل الهام والأساسي. ويمكن أن نقول أنه «يعتمد نجاح التصميم على تقنية الضوء..»[١٩] لأن الإضاءة تمثل بالنسبة للعمل الدرامي «روح المكان أو الديكور. فهي تبرزه أو تخفيه، وتحركه خلال الزمن، وتحوله لحالات نفسية، ودرامية مختلفة...»[٢٠] ولأن «فائدة الديكور والإكسسوار أولاً: هي إبلاغ المتفرج أن الحوادث التي سيشهدها تجري في بيت معين، وبيئة معينة»[٢١]، ولكن هل الارتباط بين الديكور والإضاءة ضروري إلى هذا الحد؟. الإجابة: نعم «فالإضاءة متممة للديكور، ولا يمكنها أن تفعل أي شيء بدون الديكور، ويمكنها أن تحسم بعض الأمور، وأن تعطيها البعد الثالث، إن مهندس الإضاءة يستطيع أن يزيد الديكور جمالاً أو ينقصه..»[٢٢] وتستطيع الإضاءة أيضاً «كشف زوايا، وإخفاء زوايا أخرى..»[٢٣] ولذلك أعطى كل من رالف ستيفنسون وجان دوبري بعداً لا يمكن تجاهله، أو الإقلال من مقدرته على إنجاح العمل الدرامي عموماً، إذ قالا: «تعتبر الإضاءة من طرق التكوين، وينطبق عليها ما

---

(١٨) ـ الكاتب والممثل هاني السعدي.

(١٩) ـ أندريه فايدا ـ الرؤية المزدوجة.

(٢٠) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

(٢١) ـ الفريد فرج ـ دلي المتفرج الذكي إلى المسرح.

(٢٢) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

(٢٣) ـ مهندسة الديكور أسماء فيومي.

ينطبق على التكوين في فن الحفر، والمصور لا يكتفي بإضاءة المشهد بشكل ملائم ليصل إلى إظهار سليم، بل يحاول التوصل إلى نوعية من الإضاءة تناسب الجو الدرامي..»(٢٤). ومن خواص الإضاءة الأخرى الإستفادة من الديكور بأسلوب مناسب، وتحريض الطابع الانفعالي للمشهد، وهو ما يدعى بعنصر الإرتكاز. وذلك عن طريق المساعدة في خلق عنصر مكاني تصويري وتمثيلي، وبالاستخدام الماهر للضوء تستطيع الكاميرا إعطاء أقوى تأثير للعمق.

٤ـ مهندس الديكور والتصوير الخارجي:

في المشاهد الخارجية للعمل الدرامي التلفزيوني تكون الطبيعة بجميع عناصرها مادة الديكور المطلوبة، ولكن هل يكتفي بما نشاهده من عناصر الطبيعة لنقبل بها كديكور جاهز للعمل؟! ومن هو المختص الذي تقع على عاتقه مسؤولية اختيار أماكن التصوير الخارجية؟. ومن هو الذي يقرر أن مكوناتها وعناصرها كافية لأن نقول أنها صالحة، وجاهزة للتصوير؟!.

إن اختيار مكان التصوير الخارجي يخضع لموافقة مهندس الديكور. «مثلاً عندما يقول المخرج أنا أختار هذا المكان. يأتي تساؤل مهندس الديكور: هل هذا المكان يخدم العمل درمياً؟ ثم يأتي التساؤل الثاني: هل هذا الكادر جميل تشكيلياً؟

إن اختيار المكان يجب أن يكون من قبل مهندس الديكور التلفزيوني، ويجب عليه أن يعرف الدراما تماماً. وخدمة الدراما تأتي بسعة الإطلاع..»(٢٥)

من هذا القول نعرف أن التصوير الخارجي لا يلغي دور مهندس الديكور أو يقلّله بل على العكس تماماً فإن دوره أثناء عمليات التصوير الخارجي وفي أحضان الطبيعة يضيف على كاهله مسؤوليات جديدة وإضافية، كاختيار أماكن التصوير، وبناء الديكور اللازم للعمل، والمحافظة عليه من عوامل الطبيعة، كل هذه الأمور وغيرها تضع مهندس الديكور في موقع المسؤولية المباشرة ليخرج العمل بأجمل وأبهى صورة «إن استطلاع أماكن التصوير الخارجي من قبل مهندس الديكور والمخرج، ومهندسيْ الصوت والإضاءة أمر هام للموافقة على المكان فنياً لتحديد زوايا التصوير المطلوبة والتعديلات المقترحة ومعالجة عدم قدرة الاميرا على الحركة أحياناً»(٢٦).

---

(٢٤) ـ السينما فناً ـ رالف ستيفنسون وجان دوبري.

(٢٥) ـ مهندسة الديكور السيدة أسماء فيومي.

(٢٦) ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش.

٥ ـ علاقة الديكور مع الإكسسوار والمفروشات:

إننا عندما نقول (علاقة الديكور مع الاكسسوار والمفروشات) كأننا نقول: (علاقة الديكور مع الديكور). لأن الإكسسوار والمفروشات هي أحد العناصر الرئيسية للديكور، ولكن عندما يكون العمل ضخماً، والمسؤوليات الملقاة على عاتق مهندس الديكور ثقيلة. يتطلب الأمر تكليف مهندس للإكسسوار والمفروشات، وهو يبقى تحت إشراف ومتابعة مهندس الديكور. ومهمة مهندس الإكسسوار والمفروشات مشابهة تماماً لمهمة مهندس الديكور، من حيث قراءة النص وتفريغه، وحضور الإجتماعات وإعداد قوائم الإكسسوار اللازم للعمل، ورسم المواد المراد تصنيعها، ومرافقة عناصر الانتاج للبحث عنها.

ولكن من الضرورة بمكان ملاحظة ما يلي:

١ـ تأمين الإكسسوارات والأدوات المستخدمة في العمل الدرامي، مع معرفة أسمائها الحقيقية في زمن وبيئة الحدث. إضافة إلى الإكسسورات المكملة والتجميلية التي يراها المصمم.

٢ـ معرفة تاريخ اكتشاف الأدوات أو اختراعها أو استخدامها في منطقة الحدث، ومعرفة طرازها.

٣ـ معرفة استخدام الأدوات بالشكل الصحيح، وأماكن عرضها وإيداعها، وطريقة إصلاحها عند الضرورة.

٤ـ تحديد الإكسسوارات والمفروشات التي يجب إضافتها أو حذفها تأكيداً على تطور الحدث الدرامي أو مرور زمن معين، وفي مشاهد معينة.

٦ـ علاقة الديكور بالإخراج:

وهي العلاقة الأهم في سلسلة علاقات الديكور مع فريق العمل الدرامي التلفزيوني، فالمخرج قائد الفريق، والمايسترو الذي يقود جميع أفراد الطاقم. والعمل في النهاية يحمل اسمه وسمته ورؤاه، ولابد بالتالي من أن يعرف كل حركة أو سكنة تمس العمل بشكل مباشر أو غير مباشر.

ويعتبر الديكور من الأمور الأولى التي تنسب جودتها وسوئها، وتوافقها أو تنافرها مع أحداث العمل إلى المخرج. لهذا لابد من وجود تفاهم ورؤيا مشتركة فيما بين المخرج، ومهندس الديكور. كما أنه «على المخرج أن يحترم المكان..»(٢٧)، وفي احترامه للمكان

---

(٢٧) ـ المخرج غسان جبري.

خطوة نحو مهندس الديكور، فما الذي سيفعله المخرج لوجاءه نص تاريخي عن فترة معينة من التاريخ؟. يجيب المخرج غسان جبري قائلاً: «آخذه إلى مكان يشابه بيئة النص، وأطلب منه تصميم ديكوره بما يشابه المكان الذي يراه» لكن فيما لو لم يجد المكان المشابه لبيئة النص، يجيب المخرج غسان جبري «عندها تتجلى عملية الخيال عند مهندس الديكور..» وبما أن المخرج هو رب العمل، وهو الذي يستقطب، ويجمع هذه الخبرات «..فالمخرج المبدع البارع، هو الذي يأخذ من الجميع، ويتيح لهم الإبداع، ويجب على المخرج في الأساس أن يكون له تصورات صحيحة للعمل، ثم يضيف ما يراه مناسباً من تصورات المجموعة التي تعمل معه..»(٢٨).

ولا تنتهي علاقات مهندس الديكور عند هذا الحد. بل تمتد إلى جميع أفراد فريق العمل من صوت، وممثلين...الخ..

إن الديكور في النهاية واحد من أبرز أبطال العمل الرئيسيين، والذين يأخذ العمل من خلالهم هويته الفنية، وأبعاده النفسية، وأماكنه التاريخية.. الخ... وهذا ما يضع على عاتق مهندس الديكور أعباء غاية في الأهميه، وربما قاربت مسؤولياته مسؤوليات مخرج العمل.

---

(٢٨) - مهندس الديكور حسان أبو عياش.

الصوت

إن تركيزنا في البداية على الجانب البصري من العمل الدرامي، لم يكن يعني إطلاقاً، إهمال الجانب الصوتي، أو تراجع أهمية هذا الجانب. فالعمل الدرامي التلفزيوني، لا يصبح ناجحاً إلا بتكامل شروط نجاحه. والصوت شرطاً من هذه الشروط «إن أي تحسين للصورة على حساب الصوت يمكن أن يسيء إلى العمل ككل»(١).

وإذا كنا قد شاهدنا من قبل، مرحلة من مراحل تطور السينما، هي مرحلة السينما الصامتة، فمن غير المعقول اليوم، القبول بدراما تلفزيونية لم تستفد من كل تطور تقني وفني على صعيد الصوت.

إن أول شيء فعله دخول الصوت إلى السينما، بعد انتهاء مرحلة السينما الصامتة هو إتاحة المجال لاستخدام مؤثر جديد هو «الصمت».

فالصمت لا يمكن أن يتضمن قيمة إيجابية في مسرحية إذاعية مثلاً. لأنها تتألف من كلام فقط، ولا في فيلم صامت، لأنه لا يحتوي على أي كلام، وفي المسرح لا يمكن لمؤثر الصمت أن يطول أو يستغرض فترة زمنية كما في السينما، والتلفزيون، فبإمكان مؤثر الصمت هنا «أن يصبح حيوياً، ومتنوعاً إلى درجة فائقة، ويمكن لنظرة صامتة أن تحكي مجلدات..»(٢).

لقد كان التطور كبيراً في الأجهزة الصوتية، إلى الدرجة التي صار بالإمكان فيها استعمال اللواقط الصوتية الحساسة جداً، ومنها أحادي الاتجاه، أي الذي يلتقط في اتجاه واحد فقط، ومنها اللواقط اللاسلكية التي تعلق على الثياب.

---

(١) ـ الدكتور رياض أبو الهيجا ـ مدير التشغيل الإذاعي ـ في الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون في سوريا ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٤/٢٦.

(٢) ـ الدكتور رياض أبو الهيجا ـ ١٩٩٤/٤/٢٦.

وهناك أجهزة متقدمة للتسجيل، والتصفية، والمزج، والمؤثرات ومعالجة الإشارة الصوتية والضواغط أوالمحددات، وغير ذلك من الأجهزة التي تساعد على إظهار الصوت الجيد. ومهندس الصوت في هذه الحالة «يجب أن يكون عارفاً بجميع جوانب هندسة الصوت التقنية، والمعلوماتية والإبداعية، حتى يتمكن من التوصل إلى أفضل نتيجة ممكنة بالوسائل المتاحة له..»(٣).

ويتألف الصوت في العمل الدرامي من:

١ـ الحوار بين الشخصيات.

٢ـ الصوت الداخلي.

٣ـ صوت الحركة في المشهد.

٤ـ الأصوات المحيطة في الطبيعة.

٥ـ المؤثرات الصوتية ومن بينها الموسيقى التصويرية*.

إن تنسيق هذه الأنواع من الأصوات، في جملة العمل الدرامي، يلقي على طاقم العمل بمجمله مسؤولية كبيرة ينبغي حملها بثقة، وعلى مهندس الصوت، أن يوزع هذه المسؤولية، أو ينبه إليها، لأنه القاسم المشترك بين الجميع في تحملها!..

ولذلك فإن مهنس الصوت، الذي يمتلك الذوق الفني، والثقافة الموسيقية، والقدرة الذاتية على استيعاب السيناريو، بالإضافة إلى حسن التصرف والتعامل مع الكادر الفني والتقني، والقدرة على استخدام جميع الإمكانيات التقنية لأجهزة الصوت وتطوراتها. هو الأجدر بالعمل في مجال الدراما التلفزيونية**.

إن الأصوات التي أوردناها، تستلزم عناية خاصة، فمن الضروري الإلتفات إلى عامل وضوحية الصوت، لأن الحوار يمكن أن يجري وسط ضجيج طبيعي (صوت رياح، شلال..) أو وسط ضجيج صناعي (آلات..) أو وسط ضجيج اجتماعي (شارع، مدرسة..) وهذا يتطلب جهداً ومعرفة في التعامل مع الأجهزة المستعملة، بحيث يتم نقل الحوار بشكل واضح ومسموع في مختلف هذه الأوساط.

---

(٣) ـ الدكتور رياض أبو الهيجا.

* ـ لقد أضاف لنا الدكتور رياض أبو الهيجا صوتاً جديداً إلى هذه الأصوات يتعلق بالتلفزيون، وهو الصوت المحيط بالمشاهد، أي بمكان مشاهدة التلفزيون، إذ كانت السينما بمأمن كبير من مثل هذه الأصوات.

** ـ الدكتور رياض أبو الهيجا.

فالضجيج يمكن أن يصل إلى حد معين[٤] دون أن يؤثر ذلك على أذن المشاهد، أما إذا زاد عن هذا الحد، فيبدأ مباشرة بالتشويش على أصوات الشخصيات التي تحرك العمل الدرامي. أما الأصوات الأخرى التي ترافق العمل الدرامي، فهي أصوات مدروسة تضاف إلى أصوات المشهد، لتساعد النص على إبراز تصاعده الدرامي، ويطلق على هذه الأصوات اسم (المؤثرات الصوتية).

□ المؤثرات الصوتية:

يقول كراكاور، في كتابه عن طبيعة الفيلم السينمائي: «إن الحياة الحقيقية تمتلىء بالأصوات..»[٥] ولأن الدراما التلفزيونية، مثلها مثل المسرح، والسينما، صورة عن هذه الحياة، فإن البناء الدرامي يحتاج إلى تلك الأصوات التي تفرزها الحياة.

وقد تنعدم أثناء تصوير المشهد، تلك الأصوات الطبيعية التي تضيف على المشهد واقعية وحيوية. أو قد تكون مشوشة، أو قد لاتتناسق مع حوار الشخصيات كما أشرنا من قبل. لذلك، فإننا نحتاج في هذه الحالة إلى إدخالها بطريقة فنية على العرض.

لقد لاحظ إيليا كازان تأخر عنايته بمسألة الصوت في أعماله، واعتبر ذلك خطأ كبيراً ارتكبه. إلا أنه تجاوز ذلك فيما بعد، عندما طلب من مهندس الصوت تسجيل كل صوت يعجبه ليضعه في خلفية أحد المشاهد. وقال إيليا كازان «في مكان ما، كان عصفور يغرد، فطلبت من الجميع أن يسكتوا كي يسجل تغريده. هذا يكلف دقيقتين فقط. ولكني حصلت على مدرج فريد من نوعه..»[٦].

وأضاف: « أتمنى لو أني راعيت ذلك أكثر في (نهر بري) كان بإمكاني تسجيل أصوات الناس الماشين وسط الذرة. كنت قادراً على تسجيل صوت الماء الجاري قريباً. ضيعت كل ذلك، وما كان ينبغي تضييعه..»[٧].

ولهذا فالمؤثرات الصوتية، عامل مهم جداً بالنسبة للعمل الدرامي، ويجب على المخرج أن يهتم بهذه المسألة. بل أن على مهندس الصوت أن «يجمع مكتبة خاصة للمؤثرات الصوتية، ويجب أن تكون هذه المؤثرات جيدة التسجيل، ومتنوعة، ومختلفة.

---

(٤) ـ حدد الدكتور أبو الهيجا ذلك بحدود /٥٠/ ديسبل.

(٥) ـ السينما فناً ـ ص ٢٢٩.

(٦) ـ إيليا كازان يتحدث ـ ص /١٦٤/.

(٧) ـ المصدر السابق ـ نفس الصفحة.

بحيث يمكن أن يكون أي صوت مرافق للحدث الدرامي عاملاً مساعداً في إنجاحه، ولكن ينبغي التحكم في هذه الحالة بمستوى الجهارة المناسب، وأن لا تؤثر هذه الإضافات الصوتية على الحوار الذي يدور بين الممثلين..»[8]، وتبدأ فكرة إضافة المؤثرات الصوتية منذ كتابة السيناريو، ففي أي نص درامي نجد هناك حواراً بين الشخصيات، وأصواتاً أخرى، أوجدها الكاتب، لخدمة نصه. إلا أن كاتب السيناريو لا يعالج هذه المؤثرات إلا بإشارات قليلة تكون عادة بمثابة عامل استئناس من قبل المخرج، ومهندس الصوت، وواضع الموسيقى التصويرية.

ففي سيناريو الجسر للكاتب إلياس إبراهيم، وجدنا مثل هذه الإشارات، وحصرناها في الحالات التالية:

١ ـ المشهد/٣: صوت نقنقة دجاجة.

٢ـ المشهد /٦: صوت صياح ديك وقد قطع سكون الليل.

٣ـ المشهد/١٥ و/١٧: صوت الرياح خارج مهجع الجنود.

٤ـ المشهد/٥٠: أصوات زقزقة العصافير حتى نهاية المشهد.

٥ـ المشهد/٥٠: موسيقى مناسبة.

إن صوت نقنقة الدجاجة في المشهد الثالث، لا يعني سوى تأكيد جو الريف الذي تدور الأحداث في جانب منها فيه، والصوت فيها يرشدنا على (المكان) أما في المشهد/٦ فصياح الديك يرشدنا إلى الزمان (الفجر)، لأن المشهد هو خارجي/ ليلي كما هو مثبت فيه، وصياح الديك يعني تحديد الفترة الزمنية التي تغادر فيها الشخصية البيت، كذلك حدد لنا المشهدان / ١٥ و/١٦ بالإضافة إلى الحوار الفصل، أحوال الطقس الباردة. ولكن الإشارة الواردة في المشهد /٥٠ أرادت أن ترسم لنا جواً خاصاً بعملية النزاع الأخير التي تعيشها شخصية ابراهيم، وهو يريد أن يثبت لبنات قريته أنه بطل، وأنه أي ابراهيم «كان بطل.. ورح يضل بطل...بطل على طول» (من الحوار).

مهندس الصوت قد يضيف عوامل أخرى على ما هو مكتوب، وذلك بالإتفاق مع المخرج بحيث تتكامل الرؤية الدرامية، ويكون للأصوات فيها دور هام في إنجاح العمل.

إن وظائف المؤثرات الصوتية كثيرة، ولكن أبرزها هو زيادة الفعالية الدرامية، والأثر النفسي بالإضافة إلى التشويق، ولذلك فإن الجهود تتضافر لتقديم هذا الجانب، بالشكل الأمثل.

---

(٨) ـ من حوارنا مع الدكتور رياض أبو الهيجا.

في مسلسل انتقام الزباء اعتمد المخرج غسان جبري على صرخة عظيمة: تؤديها ملكة تدمر وهي: يا حبيلي.!! أي واحسرتاه.!!. ليدلنا على خطورة الأحداث التي حصلت في تدمر، والتي يمكن أن تحدث في أي وقت. وقد تمكنت هذه الصرخة من البقاء في ذاكرة الكثيرين ممن شاهدوا هذا العمل، قبل سنوات طويلة.

وفي مسلسل هجرة القلوب، استخدم عبد النبي حجازي إشارات صوتية للدلالة على حدث قادم هو ثورة الأهالي وضجتهم وكانت هذه الإشارات بمثابة عامل تشويق مهم.

وعلى مدار الحلقات الأولى من «دائرة النار» ترك المخرج هيثم حقي صراخ الفتاة المكبلة في بيتها من قبل أبيها، يطرق آذاننا بين الفينة، والأخرى دون أن يعرضها لنا بمشاهد بكائية، أو درامية تعرض لنا حالتها.

اعتمد على الصوت فقط، لأن الصوت كان له وقع درامي أكبر بكثير من تلك المشاهد، بل وأضفى على المكان/ الحارة طابعاً فجائعياً كأنه يريد لهذه الحارة أن تخرج من تقاليدها السيئة التي لا تمت إلى الأصالة بصلة.

وعند استعراض المؤثرات الصوتية، للدراما التلفزيونية السورية، نكتشف نماذج أخرى متميزة على هذا الصعيد. بل إن بعض الشارات الموضوعة لبعض الأعمال الدرامية، حملت مضمون الدراما، وشكلت خلاصة مضامينها، بطريقة الأغنيات التي وضعت الكلمات المناسبة لها*.

في الفيلم التلفزيوني «الجلّادون» الذي أخرجه هشام شربتجي عن نص لهاني السعدي، ووضع موسيقاه التصويرية عاصم البني. تم استعمال المؤثرات الصوتية بكثافة، ربما لأن إيقاع الفيلم يستلزم ذلك، ولكن لهذه المسألة، محاذير كثيرة، قد تتحول إلى مآخذ نحن لسنا بصددها**.

---

* ـ نتذكر هنا شارة «هجرة القلوب إلى القلوب» ومسلسل «نهاية رجل شجاع» التي وضع كلماتها كاتب السيناريو حسن.م.يوسف، وشارة «الخطوات الصعبة»، ولا مانع من التذكيرات بشارة مسلسل «أرابيسك» ذلك العمل الدرامي المصري الجميل.

** ـ في لقائنا مع المخرج محمد عزيزية، سألناه عن ضعف المؤثرات الصوتية في عمل كبير مثل البركان، الذي قام هو بإخراجه. حيث كنا نسمع صوت العواء نفسه في المشهد الليلي، الذي يرشدنا أيضاً إلى مكان المشهد، وهو «الصحراء» أو «البرية»، وقد عزا هذا النقص إلى عوامل إنتاجية وعدم امتلاك مؤثرات متنوعة، لكنه أثنى على النقد الذي يحاسب بشدة على مثل هذه التفاصيل، وقال: «لو أنه وجد مثل هذا النقد لكان وقف كالسيف، كي لا تحدث مثل هذه السقطات الهامة..».

لقد أحصينا في هذا العمل عدداً كبيراً من المؤثرات الصوتية من بينها:

١ـ دقات الساعة.

٢ـ وقع أقدام.

٣ـ أصوات خشخشة.

٤ـ أصوات وطاويط تطير فجأة.

٥ـ صوت نهر.

٦ـ صمت.

٧ـ موسيقى ذات إيقاعات مختلفة، والملفت فيها استعمال موسيقى خاصة بلعب الأطفال في مشهد ينظر فيه الممثل إلى لعبة يشتهيها لأخته المهددة بالموت.

وكان دور هذه المؤثرات كبيراً في خلق حالة التصعيد الدامي المطلوب في النص، وخاصة في ظل غياب الحوار، وأجواء الخوف التي صنعها المكان والفعل الدرامي. والتي نجح المخرج وطاقم عمله في إبرازها.

ولا بد لنا أثناء الحديث عن المؤثرات الصوتية، من التوسع قليلاً في مسألة الموسيقى التصويرية. إذ أن هذا المؤثر الهام ظل يتطور إلى أن أصبح شبه مفصول عن المؤثرات ككل.

□ الموسيقى التصويرية:

لقد استعملت السينما قبل التلفزيون الموسيقى المرافقة لأفلامها، وكانت الفرق الموسيقية ترافق عرض الأفلام، وتعزف الألحان لها من صالة العرض، إلى أن برزت الموسيقى التصويرية كفن خاص، له أسسه ومرتكزاته، في صناعة السينما، والدراما التلفزيوية. وبعد أن كان الموسيقي في الماضي، يشاهد الفيلم عدة مرات في غرفة التوليف، أضحى اليوم يشترك في العمل من بداية التصوير، وعلى هذا فإلهامه «لا ينبع من النسخة المولفة تماماً، بل يساهم في عملية الخلق بجانب المخرج من البداية»[٩].

إن ما يقوله أندريه فايدا هنا، يؤكد مباشرة أن الموسيقى التصويرية، ليست هي أصواتاً مموسقة، مرافقة وحسب، وإنما هي ذات علاقة بالنتاج الفني من بدايته إلى لحظة الإكتمال، وخاصة عندما يكون هذا النتاج الفني شيئاً مرئياً مثل السينما أو التلفزيون.

---

(٩) ـ أندريه فايدا ـ الرؤية المزدوجة ـ ص/١٢٢.

لقد بحث فاغنر في الدراما «الموسيقية» عن الحقيقة التي تبحث الفنون عنها، بالإضافة إلى الفلسفة، وفي دراما فاغنر الموسيقية «تتكامل فيها فنون الصوت والصورة...الشعر والموسيقى... والحركة... والعمارة... بل والرائحة أيضاً.. فإذا اجتمع أكثر من نوع واحد من الفنون، كان تأثيره أقوى وأكثر تكاملاً، وأقرب إلى الحقيقة..»(١٠).

فالعقل هو جهاز الاستقبال والتحكم، والربط، والتنسيق، والتوحيد، وهو «الذي تتجمع فيه كل الحواس، وهو الذي يربط بين البصر، والسمع، والشم..الخ.

والطبيعة كأم للفنون تتكامل فيها الحركة المرئية، والحركة السمعية، اللون والصوت، وكافة الظواهر الأخرى، وعندما يتحد الإنسان مع الطبيعة، وتتكامل فيه عناصر الحياة بثقافاتها السمعية والبصرية وارتباطاتها بالتجاوب العصبي الإنساني، عندما يتم ذلك، فإن الإنسان يتمكن من الرؤية، حتى وهو كفيف، ومن السمع حتى وهو أصم..»(١١). ولقد كان أرنست فيشر مدركاً تماماً، ما يعتري محاولته من نقص، وهو يحاول شرح قضية المحتوى، والشكل في الموسيقى بإيجاز شديد، ويعزو ذلك إلى خطورة «تبسيط الموضوع» لأن «محتوى الموسيقى متعدد الوجوه، وهو خلافاً لسائر الفنون، حد صعب على الفهم..»(١٢).

إن كل نص، له موسيقاه الداخلية الخاصة به، والنص الدرامي التلفزيوني هو نص مكتوب قبل أن يكون مجسداً على الشاشة، أي أن له موسيقاه الخاصة به، بغض النظر عما إذا ما وضعت له موسيقى تصويرية أم لم توضع.

وعندما يتجسد هذا النص الدرامي على الشاشة، يبرز تواتره التعبيري أمام المشاهد، ويوصله إلى ذروة معينة من التفاعل، وتأتي الموسيقى التصويرية لتعزز هذا التواصل.. هذا الإمتاع، فتغني المشهد البصري بفن سماعي مؤثر.

والموسيقى كما يقول جبران خليل جبران هي «نغمات رقيقة تستحضر على صفحات المخيلة ذكرى ساعات الحزن والأسى، إذا كانت محزنة، أو ذكرى أويقات الصفاء والأفراح إذا كانت مفرحة..»(١٣). ويلاحظ الفنان سميح شقير أن الصمت في لحظة معينة

---

(١٠) ـ يوسف السيسي ـ دعوة إلى الموسيقى ـ ص/١٢٢/.

(١١) ـ المصدر السابق ص /٤٥/.

(١٢) ـ آرنست فيشر ـ ضرورة الفن ـ ترجمة: د. ميشال سليمان ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ ٢٣٦.

(١٣) ـ الموسيقى، جبران خليل جبران ـ دراسة وتحليل د. نازك سابا ـ ط١-١٩٨١.

خاصة، يكون الموسيقى التصويرية نفسها، بل ويؤكد أنها تكون مبدعة، وفي هذه اللحظة يكون صمت الموسيقى، معبراً عن كثافة الموسيقى، وأحياناً أكثر(١٤).

من هنا جاءت أهمية الموسيقى بالنسبة للسينما، وبالنسبة للدراما التلفزيونية. بل أن هذه الأهمية راحت تتصاعد إلى أن اعتبر نجاح الموسيقى التصويرية هو نجاح للعمل، وإن كان الترابط ضرورياً بين عوامل النجاح كافة.

إن دور الموسيقى التصويرية، هو من بين الأدوار الرئيسية التي يتناولها العمل الفني، وهي إذ ما لحنت ووظفت بشكل صحيح، فإنها تفرض نفسها كبطل من أبطال العمل الدرامي(١٥).

لقد طورت الدراما التلفزيونية العربية استخدامها للموسيقى التصويرية إلى الدرجة التي يمكن القول فيها، إن الموسيقى وصلت في بعض الأعمال إلى مرتبة البطل. وهذا يعني أن هناك إبداعاً موسيقياً كبيراً، امتلكه مؤلف هذه الموسيقى، حتى استطاعت الوصول إلى هذه المرحلة، وليست كل موسيقى هي حالة إبداعية، فالإبداع يختلف عن التوثيق، «وبإمكان. أي موسيقي أن يضع سلالم وجملاً موسيقية منسجمة، دون أن يعني ذلك أنه أبدع فعلاً الموسيقى المطلوبة»(١٦). «وبإمكان شخص يعزف على الأورغ أن يضع موسيقى ما، ولكن في هذه الحالة لن تتحقق الغاية المرجوة»(١٧).

إن مؤلف موسيقى مسلسل رأفت الهجان، أبدع فعلاً عملاً موسيقياً تصويرياً متميزاً، وكذلك فعل مؤلفو الموسيقى التصويرية لحارة القصر ومذكرات حرامي، ونهاية رجل شجاع، والبركان، وغيرها من الأعمال، فقد نشأت خبرة واسعة لدى الفنانين السوريين في هذا المجال منذ عام ١٩٦٢. حيث يقول الفنان ابراهيم جودت:

«لم يكن هناك أي تجارب من هذا النوع. كنا نحضر الفرقة الموسيقية كاملة إلى التلفزيون للتسجيل، وكان معنا من المخرجين: غسان جبري، وعلاء الدين كوكش، وجميل ولاية. كنا نعزف اللحن أثناء التسجيل مباشرة، ونسجل معهم..»(١٨) في حين تطور العمل

---

(١٤) ـ من الحوار المطول الذي أجريناه مع الفنان سميح شقير حول الموسيقى التصويرية بتاريخ ١٩٩٤/٥/٣.

(١٥) ـ الفنان الموسيقي ابراهيم جودت ـ من حوار معه في مبنى الإذاعة والتلفزيون بتاريخ ١٩٩٤/٦/٩.

(١٦) ـ من حوار مع الفنان سميح شقير.

(١٧) ـ من حوار مع الفنان ابراهيم جودت.

(١٨) ـ من حوار مع الفنان ابراهيم جودت. وقد بين لنا المخرج علاء الدين كوكش سبب المرور في هذه المرحلة، بانعدام المكساج في التلفزيون، فكان يسجل كل شيء مع بعضه، وفي حال الخطأ يعاد التسجيل.

الآن، وصار بالإمكان الحديث عن أعمال متميزة، ومبدعة، رفعت سوية العمل الدرامي، أو ساهمت في رفعه.

وهذا يعني أن الموسيقى التصويرية تطورت في سورية بمرافقة ظروف صعبة، وأحياناً يمكن لهذه الموسيقى أن تقع في التجريبية، فلا تلبي الغرض المطلوب إلا بعد فترة من الزمن.

لقد أخذ فاهيه دمرجيان الموسيقى التصويرية لمسلسل الدغري من الأغنيات القديمة وحاول إضفاء جو من السخرية على بعض المقاطع الموسيقية كما أحدث تعارضاً بين جو المشهد والموسيقى، وذلك لجذب المشاهد إلى الإحساس بموسيقى مختلفة عن الصورة التي يراها، ليكون حيادياً،وليخلق إحساساً بالتناقض.

وعلى الرغم من عدم تأدية هذا الدور بالنسبة للمشاهد، فقد مرت بسلام، إلا أنها لم تحقق النجاح المطلوب.

إلا أن فاهيه دمرجيان قدم موسيقى فاعلة في الفيلم التلفزيوني «النهاية»* الذي عرضه التلفزيون العربي السوري، ففي هذا الفيلم التلفزيوني تسرق محفظة مليئة بالنقود في الشارع العام، ثم يبدأ التحقيق والبحث عن اللص الذي قام بسرقتها. في نفس الوقت الذي نتابع فيه ما يفعله السارق بالنقود من زواج، ومشاركة، وغير ذلك..

إننا نجد أن الأحداث كانت متسارعة (ضرب ـ سرقة ـ هروب ـ إخفاء الحقيبة ـ الخوف ـ زواج السارق ـ خوفه الدائم بعد الزواج ـ التحقيق ـ اكتشاف المجرم ـ الخ..) وهذا ما فرض على العمل إيقاعاً داخلياً خاصاً به.

ولكن هذا الإيقاع استلزم عاملاً صوتياً مساعداً، هو الموسيقى التصويرية، وقد رافق الفنان فاهيه دمرجيان المشاهد المتلاحقة بإحساس خاص لديه، انعكس بطريقة مقبولة على العمل الدرامي.

فالموسيقى كانت تنتقل من إيقاع إلى آخر، حيث دخلت أثناء الحديث بين الشخصية الرئيسية (اللص)، والأم عن البطالة، وبرزت أثناء الأحداث السريعة كالسرقة، والفرار، والخوف الداخلي، ولكن مشهد الزفاف لم يترافق مع موسيقى الزفاف المعروفة، فعلى العكس صاغ فاهيه دمرجيان موسيقى زفاف اللص على حبيبته على نحو باهت، وكأن الموسيقى تريد أن تقول لنا: إن هذا الفرح ليس حقيقياً. لذلك فإن لحن الزفة كان باهتاً بارداً.

---

* ـ الفيلم السهرة من تأليف: محمد نجاح المرادي، وإخراج: محمد الشليان.

لقد دخلت الموسيقى التصويرية في سياق تصاعد الحدث الدرامي منذ سقوط المحفظة المليئة بالنقود على الأرض، واشتعال رأس اللص بهاجس سرقتها.. بمعنى آخر كانت الموسيقى فعلاً مرافقاً للفعل الأساسي، ويساعد على زيادة شحنة الإنفعال لدى المشاهد.

ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح الآن، هو: في أي موقع، يستلزم العمل الدرامي موسيقى معينة؟... والإجابة على هذا السؤال، تعني مباشرة البحث عن الروحية الخاصة، والإحساس الخاص، الذي يتعامل من خلاله الفنان الذي يضع الموسيقى التصويرية التي تريد أن توصل المشاهد إلى الذروة الحسية المطلوبة فنياً.

وعادة ما ترافق هذه الموسيقى مشاهد الإثارة، كالمطاردة، والحرب، والجريمة، والخوف، ومشاهد التعبير عن الحزن والفرح والضحك وغير ذلك. فهل هي هكذا فعلاً؟!.

إن هناك من يقول «إن الموسيقى التصويريةليستبالضرورة تكميلاً للجو العام، أو لزيادة شحنة عاطفية جديدة تضاف للمتفرج. هي، أحياناً، مؤثر يدعو المتفرج للتفكير. فإذا كان المشهد يقول: لا... فإن الموسيقى تقول للمتفرج: يحتمل وجود كذب في القصة»[١٩].

---

(١٩) - هيثم حقي - من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٩/٧.

التصوير

إن لحظات الكتابة الأولى هي التي تحدد الملامح الأساسية لعملية التصوير. والكاتب الجيد هو الذي يتمكن من الصورة الأدبية على الورق بما تحمله هذه العملية من معان واقعية، أو رموز درامية.

لقد حدثنا الكاتب حسن.م.يوسف عن الفيلم السوفييتي: «شجرة الرغبات». هذا الفيلم الذي تعاطى كثيراً مع الصورة الأدبية وعملية نقلها إلى صورة فيلمية.

ففي مشهد من مشاهد هذا الفيلم نشاهد حصان البطل، وقد أكل عشبة مسمومة. ثم يأتي شيخ القبيلة، ويقول إن دماء الأعداء التي سالت هنا هي التي تُنبت هذه العشبة السامة. لذلك فإن هذه الدماء تنتقم منا. ينهض صاحب الحصان، ويستل خنجراً، ويهم بذبح الحصان، الصورة في الفيلم لا ترينا عملية الذبح، وإنما تتحرك الكاميرا إلى أعلى لنرى الأرض وقد تحولت إلى حقل من شقائق النعمان. «فالصورة السينمائية هنا، جاءت بنفس قوة الصورة الأدبية. وعملية كتابة السيناريو، ومن ثم التصوير جمعت بين اللغتين: لغة الأدب، ولغة السينما. بل الصورة السينمائية توجت الصورة الأدبية..»(١).

وكثيراً ما استخدم التصوير لإبراز جانب هام من الجوانب الدالة في الشخصية، ففي أحد الأفلام قام المصور بتصوير البطلة مستلقية على العشب في حديقة عامة. ثم بدأ يرفع الكاميرا عامودياً «لنرى جسماً شاهقاً يحجب الشمس لشرطية جاءت لتأمر الفتاة بالإنتقال إلى مكان آخر وتعبّر هذه اللقطة بقوة عن الفضول المتغطرس للسلطة كما تراه الفتاة المستلقية على العشب..»(٢).

---

(١) ـ حسن .م. يوسف من حديثنا معه يوم ١٩٩٤/٦/١٢.

(٢) ـ السينما فناً ـ ص/٥٥/.

لقد لاحظنا ذلك في «نهاية رجل شجاع»، وكان التصوير في أكثر من مشهد فيه ذا دلالة رمزية، كمشهد الفتاة التي تأتي إلى مفيد الهارب من القرية إلى الطبيعة، وكمشهد قدم مفيد الوحش وهي تعيق تقدم المصفحة الفرنسية(٣).

وعلى هذا الأساس نجد كل الجهود التي يبذلها طاقم العمل بدءاً من كاتب السيناريو، وحتى لحظات المونتاج والمكساج الأخيرة تلخصها الصورة المرئية بجمالياتها، وطريقة صنعها التي تظهر الزمان والمكان وحركة الممثلين وتعابيرهم في سياق الحدث.

وإذا كانت رؤية المشهد على الطبيعة لها جماليتها الخاصة، فعلينا أن لا ننسى «اختلاف الإنطباع للكل المرئي بالعين في الحياة عنه بالنسبة للجزء المحدد بإطار الصورة، والذي تراه عين الكاميرا...»(٤)، وهذا ما يحمل التصوير مسؤوليات أكبر في إبراز الجوانب التي تخدم العمل الدرامي على الشاشة، وتترابط عملية الإضاءة مع عملية التصوير. لأن الإضاءة، التي هي وسيلة إظهار أساساً تأخذ بعداً آخر خلال تصوير المشهد. هذا البعد يبرز كوسيلة درامية من الوسائل التي يصنعها المخرج لإعطاء انطباع ما للمكان أو للحركة أو لتعبير الوجه.

وكثيراً ما اشتكى الطاقم الفني، من ضياع جهوده نتيجة عدم وجود الإضاءة المدروسة، والتصوير الفني المدروس أيضاً. وبرزت هذه الشكاوى أكثر مع تطور التقنيات، ومن بينها ظهور الألوان في التلفزيون... فالديكور المتميز في العمل الفني لا يكشف تميزه الجمالي، بل ولا يؤدي دوره دون إضاءة صحيحة وتصوير صحيح يأخذ في عين الإعتبار إبراز المكان ضمن علاقته مع الشخصية.

لقد صورت مسرحية «تقاسيم على العنبر» للمخرج جواد الأسدي في بيروت للتلفزيون وكان اندهاش فنيي المسرحية كبيراً لما وجدوه من إبراز واضح للديكور والإضاءة واللون. إذ أن عملية التصوير كانت مهمة للغاية في نقل هذه الجوانب في المسرحية إلى الشاشة، ودون أن تكون معدة لهذه الغاية.

«لقد خرجت الألوان بنفس الطريقة التي وضعت بها على المسرح، فلماذا لا يحدث ذلك أثناء تصوير الأعمال الدرامية؟»(٥). ومن المفارقات الغريبة «أن اللون هو أحد أقوى العوامل ذات الجاذبية والتأثير في صناعة السينما، ومع ذلك فهو من أقلها تعرضاً للبحث

---

(٣) ـ هذا لا يعني وجود مشاهد استخدم فيه التصوير دون وجود غاية أو هدف درامي.

(٤) ـ حسين حلمي المهندس ـ دراما الشاشة ج٢ ـ ص٢٤.

(٥) ـ الفنان فايز قزق ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩/٥/١٩٩٤.

والتمحيص، ولا يزال إلى حد كبير، وكأنه متاهة ضخمة أمام كل من يهتم بالتنظير في عالم السينما..»(٦).

إن المشهد الذي يتم إعداده للتصوير بعد جهود مريرة وصعبة لا يحقق دوره التام في سياق العمل الدرامي، مالم تتوفر الشروط الفنية اللازمة لنقله إلى المشاهد عبر الشاشة. لقد كنا في المسرح «نلقي نظرة شاملة على المشهد بحثاً عن مركز للإهتمام، أما في السينما فالكاميرا تقتحم عمق الأشياء..»(٧)، والعوامل التي تثير الإهتمام في المسرح تتحرك ضمن أحداث المسرحية، فنلاحقها ضمن شمولية المكان المعد لها. أما على الشاشة، فهذه المسألة تلاحقها الكاميرا، وأي خلل يتم أثناء إبراز مراكز الإهتمام، قد يحدث تأثيراً سلبياً عى جانب آخر يتعلق بالصورة. فالمخرج والمصور يستخدمان مقدرات الكاميرا لخلق مؤثرات درامية أو فكاهية أحياناً، ومن هنا تأتي أهمية تصوير العمل الدرامي لأن كلمة التصوير بحد ذاتها «لها هالة الخاتم الذي يمسك به القائد العسكري، وهو بالحقيقة يعرف جيداً أنه طالما يحري العمل في الفيلم فإن السيادة له وحدة..»(٨) ولذلك ينبغي على أسلوب التصوير أن ينشأ من القصة نفسها، من السياق الدرامي نفسه، من الحدث وتعابير الشخصية أثناء تفاعلها مع الحدث، ومن المكان أيضاً الذي يؤثر على كل ذلك.. «ويتفاوت دور المصور تبعاً للمخرج الذي يعمل معه، فالمخرج الضعيف في الجوانب البصرية، يمكن أن يقدم له مصور ذو حس درامي مساعدة كبيرة، لكن حين يكون المخرج هاوياً حقيقياً، أي يشرف بنفسه على كل جانب من جوانب الإنتاج، حينذاك يجد المصور نفسه مرغماً على القيام بالدور التفسيري..»(٩).

وعلى المصور باستمرار إختيار موقع نظر مناسب، أو تقديم الوسائل الصناعية الأخرى لمساعدة المساعدين في تعيين حجم الموضوع «ففي حالة الوادي مثلاً ينبغي التوصل إلى مشهد العمق باختيار وقت من النهار حين تلقي الشمس بظلالها على منحدرات التلال.. وفي حالة الجبل يمكن أن يتدبر المخرج الأمر. بأن يضمّن الصورة منزلاً أو شجرة أو إنساناً ليعطي مقياساً نسبياً للحجم..»(١٠).

---

(٦) ـ حسين حلمي المهندس ـ دراما الشاشة ـ ص/٢٧/.

(٧) ـ السينما فناً ـ ص/٦٥/.

(٨) ـ ساتيا جيت راي ـ أفلامنا وأفلامهم ـ ص/٥/.

(٩) ـ ساتيا جيت راي ـ أفلامنا وأفلامهم ـ ص/٧٣/.

(١٠) ـ السينما فناً ـ ص/٤٣/.

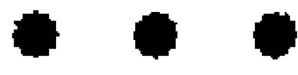
ويلجأ مخرجو ومصورو الدراما التلفزيونية عادة إلى استخدام شتى مجالات فن التصوير، لإبراز المشاهد والأحداث وتعابير الوجوه، وترابطها مع الأزمات والأمكنة المحددة. ولكن هذا الاستخدام يجب أن يكون بخدمة النص، وليس لمجرد التزيين في المشهد، فاللقطة المصورة يجب أن تكون «من صلب ومعنى المشهد، أما أن يقوم المخرج بتصويره بطريقة تمنع المتلقي من رؤية الانفعال لدى الشخصية، فهو بذلك يسيء إلى عملية التصوير الدرامي. فاللقطة القريبة تعني أن المتفرج سيكون في الوضع الأقرب لرؤية التعبير. وعندما تتراجع الكاميرا يكون الهدف إظهار الجو العام، وعلى كل حال فبواسطة جمالية الصورة وبواسطة التقطيع السينمائي يتم التأثير على المشاهد في محاولة لإظهار أكبر قدر ممكن من النص إلى المتفرج..»[١١].

وفي دائرة النار لجأ هيثم حقي إلى تصوير شخصية موفق الخليل، المصابة بالفصام داخل دورة المياه، صورها من فوق، وقد تطاولت ملامحها كما شاهدناها على الشاشة.

إن اللجوء إلى هذه الطريقة كان يهدف إلى إظهار حالة الانضغاط والانهيار النفسي التام عند شخصية موفق الخليل، لهذا تم تصويره في هذا المكان من فوق[١٢].

لقد أقدم هيثم حقي أيضاً على تصوير مسلسل «غضب الصحراء» بلغة سينمائية. لكنه يقول إن هذه اللغة كانت بدائية لديه نظراً لضعف الإمكانيات، وفي عام ١٩٨٤ في مسلسل «حرب السنوات الأربع» صور بعض المشاهد في الاستوديو بثلاث كاميرات من جهة، ثم أعاد التصوير من الجهة الثانية لكي يحس المشاهد بالجدران الأربعة وكأن الأحداث تجري في أماكن حقيقية.

كذلك فعل بسام الملا، في أيام شامية، حيث ألغى الزاوية الخاصة بالتصوير، وترك للكاميرا حرية الحركة. وقد تحدثنا عن هذه المسألة في سياق آخر[١٣].



إن تحديد الخطوط الأولية للتصوير تبدأ من نص السيناريو، وغالباً ما يلجأ كتّاب السيناريو إلى الإيحاء بالطريقة التي يريدون لمشاهدهم أن تصور بها، وذلك من خلال

(١١) ـ هيثم حقي ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/١٩.

(١٢) ـ المصدر السابق.

(١٣) ـ بدأت الدراما التلفزيونية السورية خطوتها الأولى في التصوير الخارجي (الفيديو 1 inch) في مسلسل «عريس الهنا» الذي كتبه الفنان الراحل نهاد قلعي. (هذه الملاحظة من السيد فيصل مرعي).

تدوين ذلك في النص الدرامي، إن رياض سفلو كاتب سيناريو العبابيد استعمل هذه التحديدات طيلة مسار النص، وكان يحدد نوع اللقطات التي يريدها، وهذا ما سنلاحظه بالمشهد التالي:

المشهد/١٢٣/ المعبد/أمام الباب الكبير خارجي/نهاري

- لقطة بعيدة للمكان من الأعلى حيث نلاحظ أربعة فرسان يقفون إلى جانب أحصنتهم وهم يمسكون بأزمّتها، ويظهر في الكادر الحصان الخامس الذي يخص الرسول.

- لقطة متوسطة أمامية لرسول الملكية خارجاً من الباب يتبعه الكاهن متملقاً.

- لقطة جانبية للرسول يتجه نحو حصانه، فيساعده أحد الفرسان على امتطائه، ثم يسرع مع البقية لامتطاء أحصنتهم.

- الكاميرا على الرسول، وقد أصبح جاهزاً للمسير، فيلتفت نحو الكاهن ويشير إشارة الوداع.

- الكاهن يرد على إشارته بانحناءة كبيرة.

- الرسول يأمر ببدء المسير، ويسرع الجميع مبتعدين عن الكاميرا..

- الكاهن يرفع رأسه ويتابع ابتعادهم وهو يسير راجعاً إلى المعبد.

ـــــــــــــــ قطع ـــــــــــــــ

وفي أعمال أخرى، يتطلب المشهد تنويهات ضرورية تتعلق بالتصوير، وحتى بالمونتاج لأن عملية التمازج(١٤) تؤدي أحياناً دوراً هاماً خلال سير. أحداث المشهد أو العمل ككل. لنقرأ هذا المشهد من الجوارح لهاني السعدي:

المشهد/١٠٥ المضافة الكبرى نهاري/داخلي

- موسيقى خاصة تثير الرهبة، ونحن نقترب من شاهين في المجلس بينما يدور حديث ونقاش بين المتواجدين... نظرات شاهين تتجه إلى أسامة الذي يشارك في النقاش دون أن ينتبه لنظرات شاهين. بينما نلاحظ أن أبا طرافه يسترق النظر إلى شاهين بتركيز وانتباه. وفي عيني شاهين نرى فلاشات قصيرة تؤكد الحقد الذي يعتمل في نفسه. فنحن نراه وهو يغمد سيفه في ظهر أسامة أثناء سير الأخير في مكان ما.. عودة إلى شاهين وعيناه تتقدان أكثر

---

(١٤) - التمازج dissolue ويدعى أيضاً Mix، وتظهر هذه العملية الصورة الجديدة على الشاشة «قبل تلاشي الصورة القديمة وللحظة تظهر الصورتان معاً، والتمازج حالة خاصة من حالات الإظهار المزدوج (..) وهو غالباً ما يستخدم في الانتقال من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر، أو لتقديم مقطع ذكريات، أو لربط شخصيتين منفصلتين مادياً، لكنهما متصلتان عاطفياً أو لإعطاء انطباع عن شخص ميت أو شبح..».

وأبو طراقة يراقبه ليلمع فلاش باك آخر في ذهن شاهين ونحن نراه يهوي بالسيف على عنق أسامة.. ومزج إلى شاهين وهو يغرز سيفه في بطن ابن الوهاج على كرسيه في المضافة.. واقتراب من أبي طرافة لنسمع صوته المعبر عن غبطته العظيمة.

ص. أبو طراقة: والله إني لأحس بوهج حقدك يلفحني يا
شاهين، وإني لساكب الزيت على نارك
حتى تحرق آل ابن الوهاج.

قطع

المونتاج (التوليف)

المونتاج في العمل الدرامي التلفزيوني هو عملية تهدف إلى وضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، وكاتب السيناريو هو الذي يحدد أبعاد هذه العملية أثناء كتابته للنص الدرامي بما يخدم رؤيته. ومع ذلك، نجد أن عملية المونتاج تعود، وتفرض نفسها كمرحلة أخيرة من مراحل إنجاز العمل ككل، وذلك لأن عملية تصوير المشاهد واللقطات التي يتألف منها السيناريو لا تتم وفق التصور الموجود في النص الأصلي(١).

والمونتاج على كل حال هو «نوع من الحركة بالنسبة للصورة المرئية إذ يتم الانتقال من لقطة إلى أخرى بوسائل مختلفة، فهو حركة مادية ظاهرة بالإضافة إلى مايؤديه أيضاً للسياق من حركة درامية تدفع بالعمل إلى الأمام»(٢).

والتقطيع الفني - أي تجزئة المشهد إلى لقطات منوعة - يؤدي أثناء عملية الربط إلى التتابع الفني الملائم حسب السياق المعد، مع مراعاة التأثير المطلوب، إذ أن تطور لغة السينما والتلفزيون وتحطم استمرارية الزمان والمكان في المشهد الواحد أدى إلى تطوير فن المونتاج بما يخدم هذا التطور في اللغة الدرامية. فكثيراً «ما تقطع اللقطة عند المونتاج وننتقل إلى لقطة أخرى، قد تكون في غير مكان تصوير اللقطة الأولى، ثم نعود إلى استكمال ما كنا فيه، أو نمر بلقطة ثالثة أو رابعة قبل أن نعود»(٣).

لقد دخلت عملية المونتاج متأخرة إلى الإنتاج الدرامي السوري، إذ إن الانتاج الدرامي مر بمرحلة لم يكن المونتاج موجوداً فيها، حيث كانت البروفات تجري لمدة

---

(١) - لقد بين لنا - المخرج المنفذ عزام فوق العادة الهدف من هذه العملية، وقد بينا دورها أثناء الحديث عن صناعة المشهد في عملية الإخراج.

(٢) - حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة - ج٢ - ص/١٤١/.

(٣) - المصدر السابق - ص /١٤٢/.

يومين، ثم يتم التسجيل مباشرة، دون أي مونتاج، وإذا حدث أي خطأ أثناء التسجيل كانت تعاد العملية كلها من البداية. لقد لعب المونتاج دوراً كبيراً «في القفزة النوعية التي قفزتها الدراما السورية، وخاصة بعد تأسيس دائرة المونتاج مع بدايات التلفزيون الملون عام ١٩٧٧، ولا زالت تقنيات المونتاج تتطور حيث كانت هذه العملية تعتمد على مقاطع، وأصبحت اليوم تعتمد على أجزاء من الثانية...»(٤).

ويلاحظ المخرج التلفزيوني بسام الملا أن تقدم تقنيات المونتاج لم ينعكس بالشكل المطلوب على إنتاج الدراما، بل ظلت هذه العملية تمارس للربط فقط، واستخدمت للإطالة بهدف إنتاجي. في حين أن المخرج هيثم حقي يؤكد أن القوانين التي يعمل بها جاءت من السينما إلى التلفزيون، ولم يخترعها أحد في التلفزيون، كل قوانين التقطيع هي للسينما بالأساس، والفارق أن النص التلفزيوني مليء بالثرثرة وبالتالي يفرض كم من اللقطات التي يتكلم فيها الناس..(٥).

وهناك ثلاثة أنواع من المونتاج يمكن أن يستعمل كل منها على حدة في المشاهد، أو تستعمل الأنواع الثلاثة معاً.

- **النوع الأول: المونتاج المتوازي.**

وفي هذا النوع من المونتاج تتوالى اللقطات على نحو يشكل موقفاً درامياً. وقد استخدمه المخرج السينمائي ب.ستراند في فيلمه الوثائقي «قلب اسبانيا» الذي يتحدث عن الحرب الأهلية الإسبانية (١٩٣٦- ١٩٣٨) وفيه تم ربط اللقطات على النحو التالي:

١- قاذفات الجيش الفاشي فوق مدريد

٢- طيار يلقي قنبلة

٣- القنبلة تسقط فوق مدريد

٤- هتلر يخطب في حشد من الغوغاء المتعصبين في نورمبرغ

٥- القنبلة تتابع سقوطها

٦- موسوليني يخطب في حشد من الغوغاء المتعصبين في روما

٧- القنبلة تتابع سقوطها

٨ - القنبلة تنفجر في أحد شوراع مدريد.

---

(٤) - المخرج علاء الدين كوكش - من حديثنا معه بتاريخ ١٠/٧/١٩٩٤.

(٥) - المخرج هيثم حقي - من حوارنا معه بتاريخ ١٩/٧/١٩٩٤.

ويكشف هذا النوع من المونتاج العلاقة «بين فرانكو والفاشية الألمانية والإيطالية، وهو يفعل ذلك باستخدام وسائل سينما صرفة فقط، وذلك الرجوع إلى النص أو الحديث..»(٦).

وفي تمثيلية الجسر استخدم الكاتب الياس ابراهيم هذا النوع من المونتاج، حيث نجد شخصين فارس وأحمد يقفان في مكان من الطبيعة ويقوم أحمد بقراءة رسالة إلى فارس جاء بها ابراهيم من القرية مع كمية من الزيتون. إلا أن ابراهيم أعطى الرسالة إلى فارس، وأخفى موضوع الزيتون ليعطيه إلى الضابط الفرنسي.

في المشهد /٩ نشاهد أحمد وهو يقرأ الرسالة، وفي المشهد/١٠، نشاهد ابراهيم وهو يعطي صرة الزيتون إلى الضابط. في المشهد/١١ يخرج ابراهيم من عند الضابط بعد أن يطرده لأنه لم يأت له بالهدية المناسبة. في المشهد /١٢ نعود فنرى أحمد وفارس، حيث يتحسر فارس على إجازة يستطيع فيها مشاهدة أهله، في المشهد /١٣ الضابط يرفض إعطاءه الإجازة.

- النوع الثاني: المونتاج المتقاطع:

وهو أحد أشكال المونتاج المتوازي، وقد استخدمه غريفت في فيلم (التسامح) «رجل يتهم زوراً بجريمة ويحكم عليه بالموت، وقبل وقت قصير من تنفيذ حكم الإعدام تبين أنه بريء.. تتناوب على الشاشة مشاهد الاستعداد للإعدام، ومشاهد السيارة التي تنقل زوجة الرجل، والتي تحمل دليل براءة زوجها، هذه المشاهد المتتالية تتناوب علىالشاشة، ويصل التوتر إلى ذروته، وذلك تماماً حين يرفع الجلاد ذراعه تدخل زوجة الرجل المحكوم إلى السجن ويلغي تنفيذ الإعدام (هذه الطريقة تعرف باسم إنقاذ اللحظة الأخيرة)»(٧).

وهذا النوع من المونتاج نشاهده أيضاً في مسلسل «ليل الخائفين» لممدوح عدوان، ففي المشهد /٤٠٢ يكتشف المحقق أن شريفاً غير موجود في البيت بل في المركز الثقافي، وفي المشهد/٤٠٣ نشاهد شريفاً وهو يتحدث في الندوة عن تجربته الروائية، ويكشف عن سرقته للرواية، وفي المشهد/ ٤٠٤ سيارة المحقق تقف أمام المركز الثقافي وفي المشهد/ ٤٠٥ شريف يتحدث في المركز، وفي المشهد/ ٤٠٦ المحقق ينظر إلى ساعته ثم يحسم أمره، ويدخل القاعة، وفي المشهد/ ٤٠٧ يدخل المحقق قاعة المركز، ويقدم بطاقته

---

(٦) - بوريتسكي - الصحافة التلفزيونية - ترجمة د. أديب خضور - ص /٥٥ - ٥٦/.

(٧) - المصدر السابق - ص ٥٥/ ٥٦.

لشريف، فيرد عليه شريف: «أنا كنت جايه لحالي» وكان شريف قد اعترف أمام الجميع بما فعله بشأن سرقة الرواية.

ـ النوع الثالث: المونتاج البنائي:

وهي عملية وصل المشاهد لتحقيق ارتباط في المعنى فيما بينها، ويجب أن يكون كل مشهد طويلاً إلى الحد الذي يمكّن المشاهد من تفهم ما يتضمنه من معنى. كما في المشهد التالي من «أمينة الصندوق» للكاتب ابراهيم ياخور:

المشهد /٧/	غرفة المدير	داخلي/ نهاري
ـ الآذن يدخل من الباب.		
ـ يقف عند الباب باستعداد، ويصنع تحية بيده..	الآذن:	ـ سيدي.. مريم..
ـ المدير يبدو عليه الضيق من بروتوكول الآذن..	المدير:	ـ دخلها أبو أحمد.. دخلها..
ـ الآذن يشق الباب. يخرج جذعه لينادي مريم..		
ـ ينفذ صبر المدير...	المدير:	ـ (بحدة) دخلها أبو أحمد.
ـ وبينما يحاول الآذن البقاء في الغرفة بعد دخول مريم..	المدير:	ـ وطلاع انت..
ـ الآذن وهو ينسل من الباب هارباً بارتباك..	الآذن:	ـ حاضر سيدي..
ـ يغلق الآذن الباب خلفه، ومريم لا تزال واقفة مرتبكة في مكانها عند الباب:	المدير:	ـ تفضلي أخت مريم...

ـــــــــــــــ قطع ـــــــــــــــ

لقد نبهنا بعض العاملين في المونتاج الدرامي إلى أن العامل المحدد الأساسي لعملية المونتاج هو الرؤية الإخراجية التي يتم بها تصوير العمل، لأن المخرج في النهاية هو الذي يحدد طريقة المونتاج، فإما أن يلتزم بالترتيب الوارد في السيناريو، أو أنه يختار أسلوباً آخر (٨).

---

(٨) ـ المونتير يوسف عثمان، من العاملين في التلفزيون العربي السوري، أجوبة مكتوبة بدون تاريخ.

فبعض المخرجين يعتمدون على التصوير داخل الاستوديو حين «تستعمل عدة كاميرات في انجاز المشهد، وبدون أي تقطيع فيه. وهنا يتحكم المخرج بتوزيع الكاميرات وزوايا التصوير. ويقوم مساعد المخرج، أو المخرج المنفذ بالتقطيع بين الكاميرات عن طريق مازج الصورة حسب النص.

أما المخرجون الذين يعتمدون مبدأ التصوير بالكاميرا المحمولة فإنهم يصورون اللقطات التي يتكوَّن منها المشهد كل لقطة على حدة. بطريقة تختلف عن طريقة الاستوديو، وبشكل غير متتابع، ثم يقوم بمونتاج هذه اللقطات للحصول على المشهد المطلوب كما هو ضمن السيناريو»(٩).

(٩) ـ المونتير نبيل يعقوب، من العاملين في التلفزيون العربي السوري، أجوبة مكتوبة بدون تاريخ.

عاملا الرقابة والإنتاج

□ **عامل الرقابة:**

لا يمكن الإنكار، أن مسألة التعامل مع الدراما التلفزيونية هي مسألة تعامل مع: خطاب بصري أنتجته مجموعة من الناس، تضافرت جهودها لإبداعه، بدءاً من النص، ووصولاً إلى الصورة.

وإذا كان الخطاب البصري التلفزيوني، والذي هو هنا: الدراما، عملاً إبداعياً، فمن المفترض إزالة العقبات التي تعيق تقدم هذا الخطاب. وفي مختلف بلدان العالم، ظلت الرقابة، وستظل لفترة قادمة، عاملاً يعيق تقدم كل إبداع، أو فن!!.

لقد حدد أندريه فايدا نوعين من الرقابة «الأولى: رقابة داخلية يفرضها الفنان على نفسه خوفاً من المجهول، والثانية: رقابة خارجية تفرضها المؤسسات المختلفة في البلاد التي ترى من واجبها أن تحافظ على النظام، وتعلّي من شأن المعايير الأخلاقية»؛ ويضيف: «إن الرقابة الحقيقية تنبع من الخوف من تخطي حدود الأدب واللياقة وذوق الزمن السائد، والمعتقدات الأخلاقية والإجتماعية»[1].

ويعود تحديد هذه التجاوزات، بالتالي، إلى نسبية فهم العامل الرقابي، لدى كل بلد من البلدان. وإذا كان العامل الرقابي، شرطاً موجوداً، ويجب التعامل معه، فإن هذا لا يعني عدم المطالبة بتخفيف حدته في دول سوق الدراما التلفزيونية، لأننا في النهاية سنفرض شروط أقصى الدول رقابياً، على أكثرها تفهماً.

---

(١) ـ أندريه فايدا ـ الرؤية المزدوجة ـ ص ١٣١.

إن معالجة مسألة الرقابة على النصوص الدرامية، مسألة هامة، وخطيرة في إطار تطور كل مجتمع من المجتمعات، وخاصة في بلدان العالم الثالث حيث ترتفع نسبة الأمية، ويمكن لأي فجوة في الخطاب البصري الدرامي أن تؤدي عكس الغرض المطلوب منها.

والذي يحدث، نتيجة العمل الرقابي، والمرتبط حكماً بالعامل الإنتاجي، أن كثيراً من المضامين الإجتماعية والفكرية، تسقط من الدراما، فيتحول الهدف الرقابي، والذي يجب ان يكون ذا غاية سامية، إلى عامل فرملة وإعاقة أمام تطور المضمون الدرامي، والذي هو أساساً في سبيل المجتمع.

لقد برزت المحظورات في الدراما على أساس أكثر من اعتبار، وسواء كان هذا الإعتبار سياسياً، أم دينياً، أم ثقافياً، أم اجتماعياً، فإن الغاية منه يجب أن تكون في خدمة الدراما، كونها وسيلة اتصال حضاري وإنساني، وليست عملية منع أو رفض.

إن قارىء النصوص، قد لا يذكر خلال عمله أنه اطلع بصورة مكتوبة أو شفهية على موضوعات، يمنع الحديث عنها أو تناولها، ولكن لديه «إدراك واضح أن للعمل التلفزيوني رسالة، ودوراً تربوياً يؤديهما، ومن هذا الجانب ينطلق في تقييمه للنص، على أساس دفع المجتمع إلى أمام، إلى مجتمع حضاري إنساني متقدم، أو على الأقل أن لا يعمل على عرقلة تطوره أو الإساءة إليه إلى بنيانه وتماسكه، ومسيرته إلى المستقبل. ولا يكون الأمر إذن موضوعات محظورة، بل هو في أسلوب تناول تلك الموضوعات، ومن خلال تلك الرؤية يمكن التعامل مع النص على أساس دوره الاجتماعي والإنساني والحضاري..»(٢).

إن هذه الرؤية الهامة تدفعنا إلى البحث عن مفهوم الرقابة، فكلمة «الرقابة» لا تحمل ذلك المعنى، إن مفهوم «تقييم النصوص» أو «تقييم الدراما» هو البديل عنه، وهذه النقطة تم لفت نظرنا إليها، على اعتبار أنه لا يوجد شيء اسمه «مكتب الرقابة» في التلفزيون العربي السوري، بل يوجد «مكتب لتقييم النصوص»، وعندما يقدم أي نص، أو عمل إلى هذا المكتب «تكون الغاية من ذلك قراءة النص، بهدف تقييمه فنياً، وفكرياً، سواء قدمه الكاتب للإنتاج في القطاع الخاص أو القطاع العام..»(٣).

فإذا كان الكاتب ماهراً في حرفته، فإنه يستطيع تقديم الشكل الأمثل للمضمون الذي يريد عرضه، وفي هذه الحالة هناك فئتان من الكتاب:

---

(٢) ـ قصي معروف ـ إجابات مكتوبة.

(٣) ـ هاني الحاج ـ أجوبة مكتوبة ٩٤/٦/١٩ ـ والأستاذ هاني الحاج هو الذي لفت نظرنا إلى مسألة تقييم النص لا الرقابة عليه.

- فئة الكتاب المتمرسين الذين صقلتهم الخبرة، ويملكون الموهبة.
- وفئة كتاب الجيل المتدرب والذي ينال الخبرة من خلال الأعمال التي يقدمها للتلفزيون (..) لكن عموماً، فإن قارىء النصوص الدؤوب الدقيق، الذي يغذي نفسه بقراءات أخرى، ويغذي نفسه برؤية السينما، يستطيع أن يقدم للدراما التلفزيونية خبرة كبيرة حيث أنه إذا لم يستطع مساعدة الكاتب المستجد، أو المحترف، فإنه على أقل تقدير يستطيع أن يقف دون الهبوط، وهذه بطولة..»(٤).

والحديث عن جانب الحرفة، أو الشكل الفني، ضروري. لأن هناك من الكتاب الروائيين والقصصيين المتميزين والمشهورين، من يرغب في تقديم نص للتلفزيون، ولكنه لم يتقن بعد حرفة كتاب السيناريو، فهو في هذه الحالة يقدم النص المناسب، بلغة غير لغة السيناريو، ناهيك عن أنه «ليس كل موضوع يصلح للتلفزيون. يمكن أن يكون صالحاً للمسرح، ولا يكون صالحاً للتلفزيون، يمكن أن يكون صالحاً روائياً أو مسرحياً، ولا يكون صالحاً للتلفزيون، التلفزيون، له معايير محددة..!..»(٥)، وعلى هذا الكاتب البحث عن أدوات كتابة السيناريو، ليتمكن من تحقيق الشرط، الذي ينقل إبداعه إلى المحددات التلفزيونية.

ولابد من الإشارة هنا إلى الفرق الشاسع بين المادة التي يتعامل معها الجمهور، وبين المادة التي يتعامل معها قارىء النص الدرامي، «فالجمهور يتعامل مع تمثيلية تلفزيونية ناجزة أخذت شكلها النهائي من خلال جهود جماعية، أما قارى النصوص فيتعامل مع نص مكتوب، هو ثمرة إبداع فردي، معتمداً على الكلمة، وهو مشروع تمثيلية تلفزيونية، مخططها، هيكلها العظمي، وعلى قارىء النص أن يقرر أن هذا المشروع يمتلك المواصفات التي تتيح له الفرصة للنجاح. المشاهد، ولجان المشاهدة كذلك، تتفاعل مع الصورة، والصوت وعناصر أخرى رديفة.

أما قارىء النصوص فعليه أن يتصور العمل التلفزيوني من خلال الكلمات فحسب، وأن يستخدم بالتالي مخيلته ليقدّر إمكانات النص، وفرص تأثيره، وستتدخل لاحقاً عوامل متعددة لترفع أو تحط من مستوى العمل.

إن عمل قارىء النصوص، انتقائي يعتمد على النبوءة، فمهمته اختيار أفضل النصوص التي يتوقع أنها تمتلك المقومات التي تساعد على إنتاج تمثيلية تلفزيونية ناجحة.

---

(٤) ـ مروان ناصح ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٧.

(٥) ـ الدكتور أديب خضور ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٥/٢.

ولكن هـذا التنبؤ ، تنبـوء قـائم علـى أسس بعضـهـا مستمد مـن القيـم الفنيـة العامـة، وبعضها مستمد من القيم المرتبطة بالفنون القصصية، والفنـون التمثيليـة، وبعضـهـا خـاص بالفن التلفزيوني التمثيلي استنبط من الأعمال التلفزيونية الناجحة، وتلك القيم تتداخل لتكون الخلفية التي نعتمد عليها في إصدار حكمنا على مستوى النص.

إن المقياس الرئيسي في الحكم على أي عمل فني هو تفاعل المتلقي مع العمـل الفنـي (..) والعمل الفني ما هو إلا لغة خاصة بين المبدع والمتلقـي، ونجـاح العمـل الفنـي يعتمـد على إدراك هذه اللغة، والدخول في الحالة المرجوة»(٦).

وفيما يتعلق بمضمون النص المقدم للتقييم، تبرز حتماً مضامين درامية لا تأخذ بعيـن الإعتبـار أن التلفزيـون وسـيلة اتصـال عامـة، فـي مجتمـع ذي خصوصيـة حضاريـة، واجتماعيـة، لهـذا فـإن التقييـم يذكـر مباشـرة بـالمحظورات التـي أضحـت معروفـة، وهـي «موضوع الجنس، لأنه موضوع سـيظل إلـى أمـد بعيـد موضوعـاً خطـيراً علـى المسـتوى الأخلاقي؛ وموضـوع الأديـان وقداستها بحيث لا تلمـس إلا لمسـاً رقيقـاً، ويجـب أن تقـدم كثوابت غير قابلة للنقاش؛ وثالثها المواضيع الوطنية، فمن غير المعقول تقديم أي عمل فيه خيانة وطنية، وهذا غير مقبول سواء على سبيل المعالجة أو على صعيد الواقع. ثـم هنـاك موضوع الجريمة فهو موضوع حساس، والشعار في هذا المجال: (الجريمة لا تفيـد)، فـإذا لم يتحقق هذا الشعار، سيشكل محظوراً، ولا يمكن أن يرى النور..»(٧).

فإذا قبلنا بمثل هذه المحظـورات، ومـا أضيـف إليهـا مـن محظـورات علـى المسـتوى العربي، فإننا سنقول مثلما قال المخرج والمنتج يوسف رزق: إنه «لابد من وجـود رقابـة، لأنه حتى في الغرب، حيث يدعون الحرية، توجد رقابة. بحيث لو وجد نـص يمـس أمنهـم السياسي، أو الإقتصادي فإنهم يمنعونه..»(٨).

إذا قبلنا بذلك، فلا بد لنا أن نسأل مباشرة، هل وضعت الأسـس المحـددة للتقييـم فنيـاً؟ (حرفة) وفكرياً (مضمون)؟!. والإجابة على هذا السؤال، تستلزم البحث عن الطريقة التـي تتم بها عملية التقييم. إن التقييم في التلفزيون العربي السوري يتم على الشكل التالي:

«تقدم النصوص الدرامية عادة من الكتاب الدراميين إلـى مديريـة الإنتـاج التلفزيونـي وتسجل في المكتب الإداري بداية، وتحول مـن مديـر الإنتـاج التلفزيونـي إلـى دائـرة تقييـم

---

(٦) ـ قصي معروف ـ إجابات مكتوبة.

(٧) ـ مروان ناصح ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/٧.

(٨) ـ المنتج والمخرج يوسف رزق ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٥/١٣

النصوص. يوجد في مديرية الإنتاج دائرة مختصة بذلك، مكونة من رئيس الدائرة ، وعدد من قراء النصوص يربو على عشرة قراء، كل نص بعد أن يحول إلى رئيس الدائرة يحول من قبله إلى أحد قراء النصوص، يقرأ النص، ثم يحول إلى قارىء آخر، عندما يجتمع إثنان على الموافقة على النص يصبح النص مجازاً للتنفيذ. عند الاختلاف بين اثنين يحول إلى مرجح، هذا المرجح إما أن يوافق على النص أو يرفضه، وعند قبوله من اثنين أو رفضه من اثنين، يتم تحويله إو إعادته مع التقارير إلى مدير الانتاج التلفزيوني، متضمناً أسباب الموافقة أو الرفض، ويسلم النص مع التقارير إلى الجهة التي تقدمت به، وهناك فرق، وهو أن النصوص التي تقدم لصالح القطاع العام، تقدم مباشرة إلى المكتب الإداري، في مديرية الإنتاج التلفزيوني، أما النصوص التي تقدم من شركات القطاع الخاص فإنها يجب أن تقدم عن طريق لجنة صناعة السينما، لأن كافة شركات القطاع الخاص مرتبطة أصلاً بلجنة صناعة لسينما، ويرفق النص بكتاب من اللجنة إلى مديرية الإنتاج التلفزيوني، مروراً بالسيد المدير العام، لتحويله إلى مديرية الإنتاج لتقييمه، وشكل التقييم واحد سواء أكان هذا النص للقطاع العام أو للقطاع الخاص، فالمعايير التي تطبق على القطاعين واحدة تقريباً مع بعض التسهيلات للقطاع الخاص، إذا لم يكن هناك محاذير من نوع ما.. (..). وأحياناً يحال النص إلى أحد القراء، يأتي النص بالموافقة، ويحال إلى قارىء آخر، يأتي بالرفض، وهذا الأمر واقعي، وتعيشه، ولهذا السبب نحيل النص إلى قارىء ثالث مرجح، وليس هناك معايير يمكن وضعها، أي معايير موثقة ومكتوبة، هذه المسألة، قديماً وحديثاً ترتبط بسوية قارىء النصوص، بمستواه الفكري، والثقافي، بمدى حسه التقييمي الذي يتميز به، وهذا الأمر يختلف بين قارىء وآخر، هذا الأمر موجود، وكونه موجود يمكن أن يسبب بعض وجهات النظر المختلفة. من الممكن أن يكون بعضها عادلاً، وبعضها غير عادل، وليس كل ما يقال عن تجني مقيّم ما صحيح.!. في حالات كثيرة كانت تقدم شكاوى من قبل كتاب أو جهات إنتاجية حول ظلم لحق بهم من قبل قراء النصوص، وكانت تتم العودة إلى النص، ويتبين بعد قراءته من أكثر من جهة بأن هذا النص فعلاً غير صالح، أو فيه بعض المحاذير الرقابية التي تمنع تنفيذه، وهناك بعض الحالات التي يمكن أن نقول أنها صالحة تحتمل الوجهين، وتحتمل أن يأتي قارىء آخر بسوية ثقافية مختلفة، ويقول غير صالحة، وهذا يعني أن القراء لدينا ولدى غيرنا ليسوا بسوية ثقافية، ولا بخبرة درامية واحدة، هناك تباين من حيث المستوى الثقافي أو الفكري، أو الخبرة الفنية، أو الخبرة في مجال العمل التلفزيوني، وبنفس الوقت لا يمكن أن نلغي من حياتنا بعض التأثرات الجانبية التي يمكن أن تطال البعض. هذا الأمر لا يمكن أن نسيطر عليه، ولكنه يبقى حالات استثنائية، يمكن السيطرة عليها من خلال تظلم، يعود به

صاحب النص أو الجهة الإنتاجية بكتاب يطلب فيه إعادة قراءة النص أو التدقيق أكثر، ويتم التدقيق، وليس كل نص يتخذ فيه قرار بالرفض يصبح مرفوضاً حكماً. إذ يمكن العودة إليه، ويمكن للجهة المنتجة والكاتب أن يطلب من مدير الإنتاج أو المدير العام تحويل هذا النص إلى جهة أخرى..»(٩).

إن كلمة المحظورات الرقابية، أو المحاذير الرقابية، كلمة فضفاضة ولا تشكل رؤية واضحة لدى الكتاب، أو الجهة المنتجة، وقد أوضح السيد الياس ابراهيم مدير الإنتاج في التلفزيون العربي السوري هذه النقطة بقوله: «لا يمكن أن ندون محظورات رقابية مثلما تفعل بعض المحطات الأخرى المحظورات الرقابية، يعرفها الكاتب عندما يكون كاتباً تلفزيونياً حقاً أكثر أو مثلما يعرفها قارىء النص. المحظورات هي التي تمس القيم الإجتماعية، في القيم الاجتماعية قيم أخلاقية، قيم دينية بشكل ما. يضع الكاتب أو قارىء النص باعتباره أن العمل التلفزيوني يدخل كل بيت. إن العمل التلفزيوزني يشاهد من ابن التسعين، وابن العشر سنوات، من قبل الرجل، والمرأة من قبل السيدة، والفتاة، هذه المسألة يحكمها الحس الرقابي والسوية الثقافية للقارىء، والكاتب معاً.

أنا أقول أن الكاتب يجب أن يكون رقيباً على نصه، أنا ككاتب تلفزيوني عندما أكتب نصاً، وأكتب المشاهد، أضع في اعتباري إن كانت هذه المشاهد تمس الذوق العام أم لا؟ هل تسيء إلى جيل معين بذاته؟ هل يمكن أن تشاهدها فتاة في الخامسة عشر وتترك أثراً سلبياً عليها؟ الكتابة التلفزيونية يجب أن تصنع جيلاً، يجب أن نربي من خلال كتاباتنا، يجب أن نضع في اعتبارنا أن الكتابة التلفزيونية أخطر من أنواع الكتابات، كل الكتابات تقرأ من قبل عدد محدود من الناس، وبعض المثقفين. أما ما يكتب للتلفزيون فيشاهد من كل الناس، والشرائح الاجتماعية.

من هنا نقول: إن من يكتب للتلفزيون يجب أن يعي ما يكتب وأبعاده، وما ينتج من خلال ما يكتبه؟ ماذا يريد أن يقول؟. وما هي الفائدة التي يقدمها؟ أنا لا أستطيع أن أقول للكاتب إحذر مثلاً تناول المسائل السياسية أو الدينية أو الجنس أو ما شابه ذلك. يمكن لكاتب ما بمعالجة معينة أن يتناول مسائل سياسية، لأن المسائل السياسية عنوان عظيم وكبير وتتدرج تحته مسائل كثيرة.

أحياناً عندما يكون الكاتب بارعاً واعياً يستطيع من خلال المعالجة التلفزيونية أن يصنع، وأن يجعلك ترى ما تراه هو الصحيح، مثلاً يتناول مسائل سياسية إنما مفيدة. لأننا

---

(٩) ـ الياس ابراهيم ـ مدير الإنتاج في التلفزيون العربي السوري ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩١/٧/١٩.

بحاجة إلى تنمية الوعي السياسي. وإذا قلت له: انتبه من مسائل الدين، والدين أيضاً عنوان كبير، ومن الممكن أن يأتي عمل فيه مسائل دينية، إنما شكل المعالجة والتناول فيه فوائد أكثر من المحاذير.

ومن هنا نحن لا يمكن أن نضع، وفي قناعتي لا يجوز أن نضع موانع مكتوبة لقراء النصوص، ونقول لهم: هذا ممنوع، وهذا مرغوب، هذه مسألة يحكمها ذوق القارئ ومستواه ووعيه، وقبل ذلك مستوى وذوق الكاتب..»(١٠).

وفي هذا السياق، تبرز مسألة وجود لجنتين، واحدة لتقييم النص، والأخرى لتقييم العمل بعد إنجازه، وهذا ما يسبب تفاوتاً في هذا التقييم. «لقد جرت هذه الحادثة مع المخرج محمد فاضل الذي طلب منهم بعد أن رفض نصه، أن ينتج النص ويصور ليصبح مسلسلاً تلفزيونياً، ثم يقوم بعرضه عليهم، فإذا تم تثبيت قرار الرفض، فعندها لن يكون لديه أي مانع..»(١١).

وهذا ما جرى أيضاً مع الكتاب هاني السعدي الذي قال: «إن معظم أعماله التي عرضها التلفزيون العربي السوري، كانت مرفوضة رقابياً، ثم عاد التلفزيون واشتراها عن طريق شركات انتاج خاصة..»(١٢).

وكان الفنان الراحل نهاد قلعي قد أشار إلى هذه المسألة في أعماله الأولى مع دريد لحام التي انتجت في لبنان.

إن لجان المشاهدة المكلفة بتقييم العمل المنجز موجودة في مديرية التلفزيون، إنما الأعمال التي ينتجها التلفزيون أو مديرية الانتاج التلفزيوني تشاهد في مديرية الانتاج التلفزيوني «واللجنة مكونة من مدير الإنتاج التلفزيوني رئيساً قارئ النص عضواً مندوب عن البرنامج العام من مديرية التلفزيون كونها جهة عرض عضواً أحد المخرجين عضواً مراقباً فنياً، المشرف الهندسي أو مهندس عضواً. كافة النصوص التي تنتج في المديرية تراقب وتشاهد فيها، وقارئ النص عضو في تخيله القاري أو كما تخيله المخرج إلى الشاشة، هناك عيوب فنية يمكن أن تظهر خلال التنفيذ، وهذا موجود. ومن خلال قراءاتنا ومشاهداتنا لأعمال معينة، لاحظنا أن هناك بعض الأخطاء، أو أن بعض الأعمال الفنية كانت دون السوية فجاءت بعد التنفيذ أكثر مما هو متوقع منها، ليس بالضرورة أن يكون

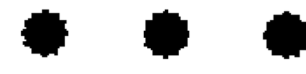
---

(١٠) ـ الياس ابراهيم ـ من حوارنا معه بتريخ ١٩٩٤/٧/١٩.

(١١) ـ الدكتور أديب خضور ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٥/٢.

(١٢) ـ هاني السعدي ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٦/١.

قارىء النص، أو اللجنة التي تقرأ النص هي نفس اللجنة التي تشاهده. لأن قراء النص يتبعون مديرية الانتاج وليس جهة العرض، جهة العرض موجودة في مديرية التلفزيون وهي مسؤولة عن استقبال كافة الأعمال سواء من مديرية الانتاج أو من الشركات العربية الأخرى من خارج القطر، فهي تشاهد هذه الأعمال وتكتب بها تقارير المشاهدة، وهذا برأيي لا يضرّ لذلك نحن عندما نشاهد أو نراقب عمل على الورق قبل الانجاز وتصدر به موافقة ننهي المراقبة بجملة «إن التلفزيون العربي السوري غير ملزم بعرضه إلا بعد التأكد من الصلاحية الفنية» خوفاً من أن يكون هناك تهاون في تنفيذ العمل..»(١٣).



وإذا كان تقييم النصوص الدرامية في سورية يعالج مسألة الرقابة على هذا النحو، فإن هذه العملية في سوق الدراما العربية، تعالج على نحو آخر، وخاصة في مجال «التقييم الفكري في موضوع الرسالة في الدور التربوي، فهناك تفاوت كبير من درجة تطور المجتمعات العربية، وهناك أنماط تفكير متباينة تسود، وهناك أنظمة سياسية مختلفة، تقوم على منظومات فكرية متنوعة، ومن الطبيعي أن يكون هنالك صور مختلفة من التقييم في الجانب الفكري، فما يعد حسنة في مجتمع، يعد سيئة في مجتمع آخر، إن كثيراً من الأعمال يتضمن مواقف اجتماعية واقتصادية، وفكرية، وسياسية، وقارىء النص ليس خارج مجتمعه، وينطلق من مواقف ذلك المجتمع ورؤاه ويتأثر بها..»(١٤).

وعندما يفكر منتج الدراما التلفزيونية بعمل درامي ما، فإن عليه أن يفكر في كل العوامل الرقابية المذكورة. فهناك تحفظات تجاه خوض العمل الدرامي بقضايا الناس الاجتماعية وهمومهم، وخاصة إذا طرحت «على أساس الصراع الطبقي الاجتماعي لا السياسي إنهم يريدون أن تكون الأعمال ملونة ولا تؤذي أحداً»(١٥) فهناك تحفظات كثيرة وصلت إلى درجة سميت بها بالممنوعات المائة، ولوعدنا إلى بعض هذه النماذج لاكتشفنا دورها الكبير في إجهاض عملية التطور الدرامي التلفزيوني ككل. فمن هذه المحظورات:

- عدم تناول مسائل الصراع السياسي المعاصر.
- عدم تناول مسائل الصراع التاريخي الذي يمكن من خلالها الاسقاط على الواقع المعاصر.

---

(١٣) ـ الياس ابراهيم ـ من حديثنا معه بتاريخ ١٩٩٤/٧/١٩.

(١٤) ـ قصي معروف ـ إجابات مكتوبة.

(١٥) ـ الكاتب وديع اسكندر من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٥/٢٩.

- عدم تناول مسألة الفساد الوظيفي (كالرشوة مثلاً).
- عدم زج بعض الأسماء التاريخية في أحداث درامية سلبية.
- الحفاظ على حرمة القبور، وحذف المشهد إن جلس أحد فيه على قبر.
- عدم تناول المسائل الجنسية بأي شكل.
- عدم خلوة أي رجل وامرأة في مشهد واحد وفي غرفة واحدة.
- عدم تناول موضوع خطيفة الشاب لفتاة أحبها وأحبته.
- عدم تصوير عمليه الانتحار، أو معالجتها.
- منع مشاهد تقبيل المرأة للرجل أو على العكس حتى ولو كانت أم وولدها.
- ألبسة الممثلات، وضرورة احتشامها. وعدم المبالغة بالتبرج.
- القَسم ممنوع بغير اسم الله، وإذا كان قسماً باسم الله يجب أن يكون صادقاً لا كاذباً.
- لا يسمح بعرض مشاهد شرب الكحول والمسكرات.

وهناك الكثير من الأمور يصعب حصرها الآن..

ولكن.. من يستطيع إفراغ الحياة من نفسها، إنها مسألة حساسة، ويتوجب على المعنيين إعادة النظر فيها، مع التأكيد هنا على مسألة احترام الناس، ومعتقداتهم، وعاداتهم، ومحاولة السعي ما أمكن لخدمتهم عبر كل ما تقدمه الدراما.

إن العملية الرقابية تبتدىء من الكتابة، وعلى الكاتب أن يضع بنفسه جملة الاعتبارت الرقابية، ولكنه في هذه الحالة بحاجة إلى موضوعية، وصراحة، فكما يقول الكاتب هاني السعدي: «إذا أردت أن أكتب عن شرطي المرور، ولم يقبل الرشوة؟ يجب أن أقول بالمقابل لماذا يقبلها؟ وعندها سأضطر للقول إن الشرطي يقبل الرشوة لأن الراتب الذي يتقاضاه لا يكاد يسد رمقه، وبالتالي فهو مضطر لقبول الرشوة. إذن السبب هي الدولة وهذا ما يجعلك تضع يدك على الجرح..»(١٦).

لقد شبه المخرج المعروف هيثم حقي الفنان بهذه الحالة «بلاعب السيرك الذي يسير على حبل الرقابة الرفيع المدعم بالتعابير الرنانة.. تقاليدنا وبيئتنا و...و.. حاملاً بيده عصاً التوازن الهزيلة التي تكاد أن توقعه أكثر من أن تحفظ توازنه»(١٧). والفن في هذا المجال

(١٦) ـ الكاتب هاني السعدي من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٦/١، وقد أخبرنا أن أعماله كلها كانت مرفوضة رقابياً.

(١٧) ـ هيثم حقي ـ مجلة فنون ـ العدد ٨٧ في ١٩٩٣/٣/٢٩.

«هو ذاك الذي يصور السلبيات أكثر ليغير الجوانب المظلمة في حياتنا، وهو حتى حين يبالغ يكون كالضوء الكاشف حين يسلط على زاوية معتمة يفضحها، ويعريها ليجعل الجميع ينتبهون إليها..»(١٨). فكيف تتعامل الدراما التلفزيونية مع الرقابة في هذه الحالة؟..

يجيبنا يوسف رزق على ذلك بقوله:

«لقد بدأنا نعتاد على أن العناق خطأ في المسلسلات التلفزيونية، ولمس يد الزوجة خطأ!! والجمهور بدأ يعتاد على هذه الأمور، وهذا خطأ أيضاً!!!»(١٩).

وقال لنا حاتم علي: «إن مشكلة الإبداع والرقابة مشكلة أزلية وقديمة، وستبقى. وبرأيي أن الرقابة مهما كانت مرنة، فهي ستبقى رقابة بمعناها اللغوي والعملي. ودائماً هناك حواجز وقوانين، مناطق محرمة، وهذا سيحد وإلى الأبد من خيال، ومن حرية المبدع، على الصعد كافة..»(٢٠).

□ عامل الإنتاج:

إن صناعة الدراما التلفزيونية، هي تماماً مثل أي صناعة أخرى، لها مقوماتها وشروطها ورأسمالها، وسلعتها التي تنتجها، وهي في النهاية بحاجة إلى السوق الذي تروج به. إلا أن صناعة الدراما التلفزيونية في الوطن العربي، وُجدت ضمن ظروف غريبة فعلاً، حيث لم تخضع لأهم قانون تجاري، وهو قانون العرض والطلب، وبالتالي تمييز الصناعة الجيدة، عن الصناعة الرديئة.

وإذا لم يتم الالتفات إلى الجانب التسويقي، في عملية صناعة الدراما من قبل الأقنية التلفزيونية العربية، فإن هذه الصناعة ستتدهور مثلما تدهورت صناعة السينما من قبل، وسوف تجد هذه الأقنية نفسها، وأمام تطور وسائل الإتصال الحديثة بعيدة، كل البعد عن تقديم المواد الدرامية أو البرامجية التي تلبي الطموح والرغبة لدى المشاهدين، وتخلق جو منافسة عالية مع ما يأتيه من الفضاء.

إن إنتاج الساعة الدرامية التلفزيونية، ليس واحداً في كل الأعمال، وإن الفارق بين تكلفة ساعة درامية في عمل درامي تلفزيوني، وبين تكلفة مثيلتها في عمل آخر، فارق كبير جداً. ترك أثره الكبير بالتالي على جودة هذه الساعة الدرامية من كافة النواحي.

---

(١٨) ـ المخرج هيثم حقي ـ هموم تليسينمائية ـ منشورة في مجلة السينما والتاريخ.

(١٩) ـ المنتج والمخرج يوسف رزق ـ من حوارنا معه بتاريخ ١٣/٥/١٩٩٤.

(٢٠) ـ المخرج والممثل حاتم علي ـ من حوارنا معه بتاريخ ٢٢/٦/ ١٩٩٤.

وعلى الرغم من الفوارق الكبيرة في التكلفة، والجودة، فإن الأقنية العربية عاملتها بسوية واحدة، في عملية الشراء، بحيث لم تستطع المادة الجيدة المعدة بإتقان من تحقيق تكلفتها، فكيف تستطيع بالتالي تحقيق الربح المطوب منها، طالما هي في الأساس، مجال لحركة رأسمال معين، مما يستدعي عوائد لهذه الحركة.

إن مثل هذا الواقع انعكس مباشرة على شروط الإنتاج الدرامي، وخلق ظروفاً مرضية لتطوره، وبالتالي بدأ يرسم الخط البياني لانحداره.

وفي فورة الانتاج الدرامي التي شهدتها السنوات القليلة الماضية، اندفع بعض المنتجين إلى الالتفاف على واقع تسويق أعمالهم بعدة طرق، لتحقيق زيادة ربح إضافية (وهذا حقهم). ولكن جاءت ممارسة هذا الحق على حساب الشكل والمضمون الدراميين.

لقد فرضت عوامل الإنتاج نفسها على طريقة صنع الدراما التلفزيونية من خلال عدد من المظاهر:

١ـ سوء السوية الفنية للعمل.

٢ـ الإطالة الزمنية له، بغض النظر عن الحاجة الفعلية لهذه الإطالة(٢١).

٣ـ مسايرة الأقنية التلفزيونية رقابياً، مهما تطلب العامل الرقابي، حتى لو أدى ذلك إلى وأد الدراما نفسها(٢٢).

وفي محاولة لتعويض ما يمكن تعويضه من الربح، لجأ المنتجون إلى الإقلال ما أمكن من شخصيات النص، لتوفير ما أمكن من أجور الممثلين. ثم أنهم يلجأون إلى اسناد الأدوار إلى ممثلين عاديين، لا يمتلكون الموهبة، ولاتناسبهم الأدوار التي تسند إليهم، وهو بالتالي أيضاً يحقق وفراً في أجور الممثلين الذين يمكن أن نطلق عليهم (نجوم الصف الأول).

أما في حالة رغبة المنتج إعطاء سوية معقولة لعمله، فإنه يطعمه بنجم معروف، ليغطي سوء النص، فيسيء إلى النجم، وإلى العمل، لأن الممثل لا يمكن أن يصنع عملاً جيداً من نص هابط.

---

(٢١) ـ لابد من التذكير بما حدث بين الكاتب وديع اسمندر والمنتج زهير ديوب بشأن سهرة «عودة المسافر» التي كانت عبارة عن سهرة تلفزيونية فتحولت إلى رباعية مما دفع بكاتبها إلى إعلان براءته منها في الصحف.

(٢٢) ـ مثلاً إن أقسى الشروط الرقابية تضعها إحدى قنوات التلفزيون العربية، وهي بذات الوقت تدفع السعر الأعلى للساعة الدرامية التي تتراوح ما بين ٣٠٠٠ ــ ٤٠٠٠ دولار للساعة الواحدة، وهذا ما يدفع بالمنتجين لاسترضاء تلك القناة.

كما أن عدداً كبيراً من المنتجين لجأوا إلى ضغط النفقات الضرورية، لدرجة أنهم يحسبون تكاليف إطعام الكادر الذي يعمل معهم، وينتقون النوعية الأرخص، والأسوأ.

إن توظيف رأس المال التجاري في صناعة الدراما التلفزيونية في إطار هذه الظروف دفع أصحاب هذه الرساميل فوراً إلى حساب التكلفة: «عدد الممثلين - مستواهم - أماكن التصوير - المصاريف، وكلما قلّت هذه التكاليف كان العمل رابحاً بالنسبة لهم»(٢٣). كما اندفع أصحاب الرساميل هؤلاء إلى محاولات تسويق أعمالهم هذه، إلى كل المحطات العربية «دون أن تقول محطة من هذه المحطات (لا..)»(٢٤). وفي هذه الحالة على أي أساس سيرضون الجميع؟!.. كما لجأ المنتجون إلى إطالة الأعمال الدرامية، بحيث تغطي تكلفتها، وتحقق ربحاً إضافياً لهم، والإطالة إذا لم يستلزمها العمل الفني تسيء إلى إيقاع العمل وبنيته، وتوقع المشاهد في حالة من الملل، وتتحول الحوارات الطويلة إلى نوع من الثرثرة غير المجدية لملء الفراغات. «إن المخرج بذلك يحاول أن يصنع، من نقطة حبر برميلاً من الحبر، ولذلك يضع لك نقطة حبر في برميل ماء، ويقول لك هذا برميل حبر، فتجد الشخصيات المدروسة، والمقنعة، تتصرف، وتتحدث، وتتحرك بذاتها، لا بخطوط المؤلف، فيذهب الصراع الحيوي، والديناميكي، وحتى عنصر التشويق؛ وعلى صعيد الحوار نجد أن هناك عدد من الأشخاص يثرثرون باستمرار ولا نعرف ماذا يريدون أن يقولوا!!! إنها ثرثرة.. ثرثرة... من أجل جملة واحدة مفيدة، والباقي كله غير مفيد، إن المنتفعين، وصغار الكتبة، والماديين والراكضين وراء الربح لا تهمهم سوية العمل..»(٢٥).

□ آثار الإنتاج على النواحي الفنية:

أدت سياسة المنتجين تجاه الأعمال الدرامية التي يصنعونها، إلى بروز عوامل سلبية، أساءت إلى مجمل العناصر الفنية في العمل الدرامي، ككتابة النص، واختيار الممثلين، والديكور، والماكياج، والملابس، والموسيقى التصويرية، وغير ذلك..

«فكاتب السيناريو لا يقبل العمل فترة طويلة لإعداد نصه الجيد، لأن الأجر لا يرضيه، والمخرج لا يستطيع انتقاء الممثل إلا إذا استطاع إقناع المنتج»(٢٦). والإمكانات

---

(٢٣) - وديع اسمندر - من حورانا معه يوم ١٩٩٤/٥/٢٩.

(٢٤) - وديع اسمندر - من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٥/٢٩.

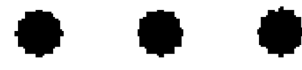
(٢٥) - مروان ناصح من حوارنا معه يوم ٦/٧/ ١٩٩٤.

(٢٦) - المخرج محمد عزيزية - من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٦/٧.

المادية التي تعطى للعاملين في الماكياج لا تكفي لإعداد الماكياج اللازم والمطلوب. «إن أجر الساعة الواحدة للماكيير تبلغ /٦٠٠٠/ ليرة، والمواد التي يستعملها مستوردة، وتكلف بحدود /٣٠٠٠/ ليرة للحلقة. فكيف نريده أن يقدم ماكياجاً ملائماً؟!..»(٢٧).

وعلى صعيد الموسيقى التصويرية «لجأ هؤلاء المنتجون إلى من يعد هذه الموسيقى على آلة كهربائية تعزف مختلف الألحان، دون دراية حتى بأصول الموسيقى، وقوانينها...»(٢٨).

إلاّ أن هذا لا يعني أن البعض أبدعوا على هذه الآلة.



إن على الجميع من الكاتب إلى المخرج، إلى المنتج، العمل على خلق عمل فني بتكاليف قليلة قدر الإمكان، ويجب تقليص الوقت، وتحقيق جودة عالية «ويكون ذلك بالتأثير على سرعة جاهزية العمل من قبل الجميع، والطلب إليهم بالتنفيذ السريع مع النوعية الجيدة، ولكن ليس هناك شيء محدد يقودهم لتقليص أو زيادة التكاليف، إذ أن الدقة في العمل هي التي توفر الكثير من الجهد، والمال..»(٢٩).

وفي هذه الحالة، لا يمكن القبول بأي تبخيس للقيمة الفنية، من أجل المزيد في الربح إن رسم خطط دقيقة للإنتاج، وزيادة الخبرات في العمل هي التي تحقق الجودة، وتوفير ما أمكن من النفقات.

إن طموحات الكثير من كتاب الدراماالتلفزيونية، ومخرجيها كثيرة، وكبيرة، وتسعى باستمرار لتقديم الأعمال الضخمة والمتميزة، والتي تشكل قفزة كبيرة في هذا الميدان.

وقد سببت العوامل الإنتاجية، ومسألة ضغط النفقات حتى في القطاع العام، تراجعات في عمليات إخراج العديد من الأعمال، أو على الأقل لم تنجز بالشكل الذي يمكن لها أن تزهر فيه، وتنجح..

لقد كان طموح المخرج هيثم حقي كبيراً في عمله الضخم «غضب الصحراء» على صعيد لغة السينما، واللعب بالألوان، واتباع الطريقة الشرطية الحكاياتية، وإذا أراد أحد أن يفكر كيف يجب أن يكون غضب الصحراء، فعليه أن يرى فيلم «رام» السينمائي، ولو

---

(٢٧) ـ المخرج محمد بدرخان ـ من حوارنا معه يوم ١٩٤٤/٧/٢٤.

(٢٨) ـ الموسيقي ابراهيم جودت ـ من حوارنا معه.

(٢٩) ـ المخرج المنفذ عزام فوق العادة ـ من حوارنا معه.

كانت الإمكانيات الحقيقية قد وضعت، وانتج بالطريقة الفنية العالية، التي تنتج بها السينما لكان غير ذلك، ولكن الإمكانات لم تتوفر..»(٣٠). ونفس الشيء حدث مع المخرج والممثل الكبير هاني الروماني، عند قام بإخراج مسلسله التاريخي «حد السيف»، فواجه مشكلة الإمكانيات، والتي جعلته عرضة للنقد في بعض الجوانب الإخراجية المتعلقة بالمعارك الحربية. وعندما جسدت رواية «دمشق يا بسمة الحزن»، للكاتبة الكبيرة ألفة الإدلبي، تعرضت لنفس النقد، بسبب موضوع الإمكانيات، بل إن الكاتبة نفسها قالت لنا: «إن المخرج تحاشى تصوير المعارك التي جرت في الغوطة بين الثوار، وبين قوات الاستعمار الفرنسي، لأن الإمكانيات التي أعطيت له كانت قليلة..»(٣١).

إن القطاع العام وحده الكفيل بتجاوز مثل هذه الحالة، وتقديم الإمكانات المطلوبة لمثل هذه الأعمال، ولهذا تبدو فكرة إنشاء شركة انتاج تلفزيوني كبيرة تابعة للقطاع العام، قفزة كبيرة في المجال الدرامي التلفزيوني. وهذا المشروع بالنسبة للعاملين في القطاع العام هو حلم «نتمنى أن يتحقق، لأن الإنتاج التلفزيوني هو شركة رأس مالها بسيط، ومردودها كبير جداً، ونحن لا نفكر فقط بمسألة الربح، وهي ليست الهاجس الوحيد، على الرغم من أن مسألة الربح عامل هام إنتاجياً، لأن الربح يساعد على استمرار العمل، إنما المطلوب إنشاء مؤسسة استثمارية انتاجية مستقلة، للتخلص من الروتين الإداري، والأنظمة التي تحكم العملية الانتاجية، والتي يمكن أن تساعد على قيام حركة انتاجية سليمة، ومتطورة.

إن مديرية الإنتاج التلفزيوني تنتج بعض الأعمال سنوياً. إنما الاعتمادات أوالموازنة التي ترصد للمديرية موازنة متواضعة، قياساً إلى الطموح، إضافة إلى أن مديرية الإنتاج يجب أن تضم كافة كوادر العملية الإنتاجية من مخرجين وفنيين للإضاءة والمونتاج والمكساج وماليين ومصورين (كل عناصر العملية الانتاجية يجب أن تكون من كادرها).

ومديرية الانتاج حالياً أشبه بمديرية خدمات إنتاجية تضم فقط دوائر المخرجين ومهندسي الديكور والرقابة، ودائرة لخدمات الانتاجية. بينما كافة الفنانين و(المصورين والمونتاج، والمكساج، والإضاءة والصوت، والحاسبين) يتبعون إلى مديريات أخرى، وهذا يشكل عائقاً كبيراً أمام تنفيذ الأعمال. وعندما يتم إنشاء مؤسسة إنتاجية يتبع لها كل هؤلاء، وعندما يتم ذلك يصبح العمل أسهل. ويصبح اتخاذ القرار داخل المؤسسة، وتقدم بالتالي حوافز أكبر اللعاملين فيها.

(٣٠) ـ المخرج هيثم حقي ـ من حوار معه يوم ١٩٩٤/٧/١٩.

(٣١) ـ الكاتبة ألفة الإدلبي ـ من حوارنا معها يوم ١٩٩٤/٥/٣١.

إن إنشاء مؤسسة إنتاجية أهم من إنشاء أي مصنع في القطر، لأن المصنع يمكن أن يعود بأرباح، لكن المؤسسة الانتاجية أرباحها مادية، وسياسية، وإعلامية، وسياحية، وفكرية، واجتماعية تسعى من خلال موادر تصنعها أنت لا الآخرين..»(٣٢).

لقد تمكن القطاع الخاص، على الرغم من المساوىء التي وقعت بها بعض قطاعاته في مجال الإنتاج الدرامي، من تقديم أعمال متميزة على صعيد الإمكانات المختلفة، وكان لعلاقة هؤلاء المنتجين بالفن الدور الأكبر في وضع هذه الإمكانات. «إن فيصل مرعي له تجربتين هما «البركان» و«غضب الصحراء»(٣٣).

إن هذين العملين لم يقبل بإنتاجهما المنتجون الآخرون، وقد وضع نصب عينيه الخسارة، لكنه قدم عملاً فنياً نظيفاً. المهم أننا الآن بحاجة إلى منتجين لا يهمهم الربح فقط، بل تقديم أعمال جيدة ومهمة.

مشكلة الإنتاج لدينا أنها تحولت إلى مجموعات صغيرة همها الربح، وتشغيل نفسها كممثلين على مبدأ أننا ممثلون ونحن من الوسط فلا مانع من أن نعمل وننتج، وهذا طبعاً خطأ، والتجارب التي رأيناها تثبت ذلك. وأسوق مثالاً آخر على الإنتاح الجيد، مثلاً مسلسل «الجوارح» الذي يقوم بإنتاجه مركز دبي للأعمال الفنية، وشركة سعد للإنتاج في سوريا تجد أن تكلفة المسلسل بحدود الثلاثين مليون ليرة سورية وهو عشرون حلقة ومبلغ كهذا لا يدفعه أي منتج»(٣٤).

ويحاول المنتج يوسف رزق قطع خطوات في مجال الإنتاج الكبير، حيث أقدم على إنتاج مسلسل «درب التبانة»، الذي هو من إخراجه أيضاً، والذي رصد له ثمانية ملايين ليرة سورية، وأكد لنا أنه يفكر في إنجاح عمله إخراجياً، دون أن تقف مسألة الربح حجر

---

(٣٢) ـ الياس ابراهيم مدير الانتاج التلفزيوني من حوارنا معه في ١٩٩٤/٧/١٩.

(٣٣) ـ لابد من الإشارة إلى أن الإنتاج الدرامي التلفزيوني الخاص بدأ انطلاقته في مسلسل «عريس الهنا» على صعيد وطني بحت. أي أن إنتاج هذا المسلسل كان داخل سورية بعملياته الفنية كافة. ثم جاء مسلسل «غضب الصحراء» كتجربة إنتاجية «خطيرة» بتعبير السيد فيصل مرعي، لأن مادة هذا العمل لم تكن مأخوذة من التاريخ بل كانت الخطوة الأولى في مجال «الفانتازيا التاريخية» على صعيد دراما التلفزيون. والخطورة كما أوضح لنا فيصل مرعي تكمن في احتمال رفض مثل هذه الأعمال من قبل الأقنية العربية. (لم نتمكن من لقاء السيد فيصل مرعي أثناء عملنا في هذا الكتاب لظروف انشغاله لذلك أضفنا هذا الهامش نظراً لتجربة السيد مرعي الهامة على صعيد الإنتاج الدرامي التلفزيوني في القطاع الخاص.

(٣٤) ـ هاني السعدي ـ من حوارنا معه يوم ١٩٩٣/٦/١.

عشرة أمامه، «والدليل أن مشهداً واحداً في المسلسل كلفني حوالي ٣٠ ألف ليرة سورية، أي ما يعادل كلفة نصف حلقة تقريباً، ونفذته على مدار يومين، كما أنني حرصت كثيراً على التصوير في شوارع دمشق، كي أجعل العالم العربي يرى دمشق كمدينة، كشارع، كحركة، كما صورته في أماكن حقيقية في بيوت هي الآن، متاحف، كبيت نظام، صورنا بداخله، وفرشناه بكلفة تقارب النصف مليون ليرة سورية، في حين لو أردت أن استأجر استوديو وأبني به ديكورات قد لا تكلفني مائة ألف ليرة، إن خزانة الأرابيسك الموضوعة في المسلسل كلفتني بحدود الثمانين ألف ليرة سورية كأجرة في الأسبوع لأصورها ضمن العمل..»(٣٥).

لقد برزت مشاكل أخرى، تتعلق بعلاقات الانتاج الخاص التلفزيوني، بالتلفزيون العربي السوري والمحطات العربية.

فالتلفزيون العربي السوري، لا يدفع للعمل الدرامي الذي يشتريه من القطاع الخاص إلا ما يعادل نصف ما يدفعه للأعمال الدرامية العربية كاللبنانية والأردنية والمصرية وغيرها.. «وهذا مثير للاستغراب، فعلى الأقل ومن منطلق التشجيع للعمل المحلي ودعمه، يجب أن يدفع القيمة نفسها التي يدفعها للأعمال العربية»(٣٦).

والدولة مطالبة بدعم هذا القطاع من الإنتاج، لما له من أهمية كبيرة، فإذا اعتمدنا «أن العملية الانتاجية سواء في السينما أو في التلفزيون صناعة، فيجب أن تحمى هذه الصناعة. إذ يجب على بلد المنشأ أن يحميها، مثلاً في أوروبا، تجد في حال وجود بعض الشبان الذين يريدون تنفيذ عمل ما، وفي حال عدم ضمانهم تغطية رأس ماله، يلجأون إلى الدولة، ويقدمون مشروعهم، فتقدم لهم الدولة الكلفة اللازمة للعمل، وتسمح لهم ببيعه في الخارج، على أن يكون بيع العمل في الخارج ربحاً، ورأس المال يعتبر مسترداً من خلال عرضه في تلفزيون الدولة.

وبهذا نجد أنه من الهام جداً حماية المنتج الذي يريد تقديم عمل جيد، دون أن يتوفر لديه المال اللازم، وهذه الطريقة متبعة في الكويت، ولكن يشترط في العمل الجدية، ومعالجة جادة للهموم. إن حماية الصناعة الوطنية، وحماية النفس الشامي في الإنتاج الدرامي شيء أساسي»(٣٧).

---

(٣٥) ـ المخرج والمنتج يوسف رزق ـ من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٥/١٣.

(٣٦) ـ المخرج غسان جبري ـ من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٦/٨.

(٣٧) ـ المصدر السابق.

والتلفزيون العربي السوري له تجربة إيجابية في هذا المجال، يجب أن لا نغفلها، لقد «كان التلفزيون العربي السوري يقدم الاستوديوهات، وأحياناً عربات النقل، والكاميرات والمونتاج، والمكساج، وهذه الأمور تخفف عبئاً ثقيلاً عن كاهل المنتج، وكان يأخذ مقابل ذلك نسخة من العمل الذي ينتجه القطاع الخاص، بالتعاون مع التلفزيون وتترك للمنتج حرية تسويق العمل، ولكن وبعد أن كثرت شركات الإنتاج الخاصة أصبح من المتعذر تقديم الاستوديوهات لكافة هذه الشركات، لأن مثل هذه الطلبات كثيرة ومتعددة، ولا ننسى أن التلفزيون نفسه ينتج بعضاً من أعماله في هذه الاستوديوهات، وليس هناك إمكانية لفسح المجال كاملاً أمام كافة الشركات. أما بشأن القيمة التي تدفع للأعمال التي ينتجه القطاع الخاص داخل القطر، فهناك فعلاً شكاوى عديدة حولها، والقرار بشأنها ليس من صلاحية مديرية الإنتاج التلفزيوني، الأمر بيد الدائرة التجارية حصراً، والهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون بشكل عام، ومن خلال الإمكانيات المالية الموضوعة لديها، تضطر غالباً لدفع قيم أدنى بكثير مما تدفعه المحطات الأخرى، وهذا برأيي أمر عادل، وشكوى عادلة. وعلى التلفزيون العربي السوري، أن يساهم بشكل ما، ويساعد بدفع قيم الأعمال التي تنتج داخل القطر بشكل أفضل مما يدفع حالياً، ونحن نتمنى من شركات القطاع الخاص أن تنتج أعمالاً ضمن إطار توجهاتنا سواء من الناحية السياسية، أو الثقافية، أو الاجتماعية، أو السياحية، أما عندما يكون الرقم الذي يعد نفسه به منتج القطاع الخاص رقماً زهيداً، فمن البديهي أن يبحث عن المحطات الأخرى»(٣٨).

---

(٣٨) - الياس ابراهيم - مدير الانتاج التلفزيوني- من حوارنا معه يوم ١٩٩٤/٧/١٩.

الملاحق

ملحق (١)

لقد حاولنا جاهدين استكمال بعض مواد هذا الكتاب، بوجهات نظر أخرى، قد تكون هامة في سياقها، كوجهات نظر حنا مينة ومنى واصف وأسعد فضة وهاني الروماني ونجدة اسماعيل أنزور وغيرهم، إلاّ أن محاولاتنا كانت تتعثر باستمرار للعديد من الأسباب، من بينها اعتذار بعض هؤلاء وانشغالهم.

وعلى الرغم من ذلك، أضفنا في هذا الملحق الإجابات التي وردتنا متأخرة، والتي يمكن إضافتها إلى متن الكتاب في الطبعة الثانية..



وجهة نظر الفنان أيمن زيدان*:

١- التمثيل وتطوره تلفزيونياً:

التمثيل كما نعلم جميعاً فن إبداعي يرجع إلى فترة تاريخية قديمة.. ومرّ كما هو حال الإبداع دائماً بمراحل مختلفة فرضتها المتغيرات الإجتماعية والجغرافية والسياسية والمعمارية حتى وصل إلى أن يحاط بالظروف التقنية الحالية..

وحول تطور التمثيل التلفزيوني يبدأ الجواب من سؤال كبير.. هل تطور التقنيات التي تحيط بالممثل هي ميزة للعمل التمثيلي أم هي عبء حقيقي على هذا الفن.؟. أين تكمن محاسن هذا التطور وأين تكمن مشاكله؟؟

أود أن أشير في البداية أن التمثيل في التلفزيون يخضع من حيث العام لنفس المبدأ الذي يخضع له من التمثيل عموماً... لكنه لا يمكن أن ينفصل عن مجموعة المهارات الإبداعية التي تحيط به والتي تخلق معه في النتيجة الصورة المشهدية النهائية..

* - أجوبة مكتوبة.

إن هذه المهارات والوسائل بدءاً من النص ومروراً بكل عناصر المشهد التلفزيوني من إضاءة وديكور وتصوير وإخراج ومونتاج...الخ. تشكل في النتيجة الإطار النهائي لعمل الممثل.. وتطور التمثيل تلفزيونياً يرتبط دون شك بتطور هذه المهارات.. وتطور التقنيات المحيطة به.. وعلى سبيل المثال يمكن لإضاءة مقنعة أن تغتال لحظة تعبير أداها الممثل.. وباختصار أريد أن أقول أن تطور التمثيل في التلفزيون يرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور عناصر العمل التلفزيوني عموماً.

٢ـ الأداء التمثيلي في انتقاء الممثلين في نهاية رجل شجاع.

ـ أريد أن أعترف أولاً أن مسلسل نهاية رجل شجاع يعتبر واحداً من الأمثلة المتطورة للعمل التلفزيوني في السنوات الأخيرة.. وهو نموذج متفرد بمجمل عناصره.. والتمثيل كان واحداً من أهم هذه العناصر..

أعتقد أن الأداء التمثيلي في نهاية رجل شجاع استطاع أن يصل إلى مرحلة متطورة من حيث القدرة على إيصال مجموعة الحالات والانعطافات والتلوينات الكثيفة للشخصيات ... وكذلك استطاع أن يكون في النتيجة حالة انسجام رفيعة المستوى بين صيغ وأشكال مختلفة للأداء.... وأعني بذلك أن المسلسل قدم شخصيات نمطية (كاركترات) تعتمد في أدائها على ملامح خارجية وسمة واضحة للشخصية مثل (المختار ـ الزلقوط ـ ختيار الميناء). وكذلك قدم شخصيات ذات مستويات نفسية متعددة وانعطافات درامية حادة مثل (مفيد الوحش ـ لبيبة)

ولعل أهم ما يميز الأداء التمثيلي في نهاية رجل شجاع هو الاهتمام الشديد بالشخصيات الثانوية التي كثيراً ما كانت تتحول إلى عبء على معظم الأعمال التلفزيونية العربية .. في حين أنها استطاعت في هذا المسلسل أن تشكل حضوراً مهماً رغم صغر حجم هذه الأدوار مثل (الخربوط ـــ عامل المقهى ـــ حسيبه......الخ....)، ولا شك أن هذا الانسجام التمثيلي في المسلسل كان من أهم أسبابه هو دقة انتقاء الممثلين... والتي انطلقت من دراسة دقيقة خارج (المحسوبيات) التي نلحظها في بعض الأعمال الأخرى.. وأهم الدلائل على ما أذكر هو أن هذا المسلسل قدم وجوهاً جديدة استطاعت أن تحقق حضوراً ملفتاً رغم حداثة عمله في التلفزيون.

٣ ـ الممثل ـ النجم التلفزيوني:

النجم على ما أعتقد هو تعبير فني ظهر عالمياً في تجارب السينما الهوليودية.... وكذلك تكرس في المنطقة العربية عبر أعمال السينما المصرية..

رغم أن ملامح ظاهرة النجم تعود إلى فترة تاريخية قديمة أيضاً.. رغم اختلاف طبيعة المفهوم وقيمته.. في التاريخ النجومي التمثيلي أسماء كبيرة منذ (ثيسبيس) اليوناني وحتى ستانسلافسكي وسارة برنار وسالفيني وغيرهم من أولئك العمالقة الذين استطاعوا أن يحتلوا موقعاً هاماً إلى خارطة المشهد

التمثيلي العالمي.. ومع مطلع هذا القرن استطاع المسرح العربي أيضاً أن يسهم بشكل أو بآخر بتقديم نجوم مسرحيين مثل يعقوب صنوع وجورج أبيض ويوسف وهبي ونجيب الريحاني وفاطمة رشدي وغيرهم.

إلا أن ظاهرة النجم تكرست عبر السينما بشكلها الأوضح.. حول هذه المسألة أرى أن هناك نجوماً صنعتهم عناصر خارجة عن الإبداع وترتبط بظروف خاصة قدمت خلالها أعمالهم الفنية.. فالوسامة أحياناً ومجاراة الذوق السائد... والأناقة... وعناصر شكلانية أخرى استطاعت في مرحلة من المراحل أن تصنع نجوماً..؟ لكن هذا النوع من النجوم لا تكتب له الديمومة وينتهي أو يتلاشى بسرعة والأمثلة كثيرة على ذلك..

النجم بتقديري يجب أن يكون ممثلاً متمكناً قبل كل شيء... ولا يمكن الحكم على نجومية فنان إلا عبر ديمومة عطائه وتنوع وغنى تجربته التمثيلية..

وجهة نظر السيد جورج بشارة

في إدارة الإنتاج الدرامي:

إن مراحل صناعة أي عمل درامي عبارة عن رحلة ممتعة ومدروسة بدقة تقوم بتنفيذه مجموعة عناصر من فنيين وتقنيين، تسعى بالنتيجة للحصول على وحدة فنية متكاملة، وتعتبر المجموعة الفنية أساساً لصناعة الفيلم من الناحيتين الفنية والانتاجية، وهي لذلك ذات أهمية خاصة.

وتباشر المجموعة الفنية عملها بإعتمادها ورشات العمل المتعددة وفقاً للحظة الانتاجية والموضوعة على أساس الطاقة المحشودة لذلك ومعتمدة السيناريو الأدبي والديكوباج المعد تنفيذه، وعلى الكشوف التقديرية للعمل من «شخوص ـ حشود ـ ديكور ـ ملابس ـ إكسسوار ـ أماكن تصوير....الخ».

ويقوم بتشكيل المجموعة الفنية بصورتها الأخيرة مدير الانتاج والمخرج معاً وتتحمل كامل عناصر المجموعة الفنية مسؤولياتها الكاملة بالنسبة لانتاج هذا العمل والمحافظة على جودته الفنية والانتاجية.

مهام مدير الانتاج:

ـ واجبات وحقوق عامة:

١ـ مدير الانتاج يقوم بكافة الأعمال الانتاجية المتعلقة بالمجموعة ويشارك في عملية إعداد المسلسل أو الفيلم منذ تكون الفكرة وحتى انتهاء نسخة العرض.

٢ـ إن مدير الإنتاج هو بالنسبة إلى مجموعته الفنية السلطة الإدارية للهيئة الاعتبارية للشركة أو المؤسسة ويقوم بكافة الأعمال التي يراها ضرورية لخدمة العمل ونجاحه بسويته الفنية وعلى أساس الثقة الممنوحة له على ألا تتعارض هذه السلطة مع سلطة المخرج المسؤول الفني الأول عن العمل.

٣ـ تمنح مسؤولية مدير الانتاج في زيادة بعض العناصر الفنية أو إلغاء بعض منها وفق القواعد ومصلحة العمل أما الاستغناء أو إضافة لبعض الترشيحات بما يخص الممثلين فيتم هذا بالتشاور مع المخرج تحديداً.

٤ـ يعتبر مدير الإنتاج حكماً آمر الصرف بالنسبة للعمل ويعتبر مسؤولاً مسؤولية مباشرة عن سوية العمل من الناحية الفنية والانتاجية وذلك بنفس مسؤولية المخرج.

٥ـ أن مدير الانتاج هو المسؤول عن تطبيق القوانين العامة والنظامين العام والخاص على أعضاء المجموعة وبما لا يؤثر على طبيعة العمل أو حقوق العناصر.

٦ـ قبل الانتقال إلى مرحلة التصوير يقوم مدير الانتاج بالاشتراك مع العناصر الأساسية في المجموعة بمناقشة الميزانية التقديرية والموضوعة بالاستناد إلى الكشوف المقدمة كما يناقش معهم خطة العمل الإجمالية للعمل بصورة تجعل العمل في المستقبل واضحاً لجميع عناصر العمل أو المجموعة.

وأي تعديل في خطة العمل يجب أن يتم بموافقة مدير الانتاج بعد دراسة النواحي الاقتصادية والفنية الناجمة عن التعديل وتأثير ذلك على الخطة.

٧ـ إن الخطة والبرامج الزمنية الموضوعة وبالاتفاق مع العناصر الأساسية للمجموعة لا تعفي مدير الانتاج من تتبع تنفيذ هذه الخطة يومياً والوقوف على أية أسباب قد تكون سبباً في توقف العمل أو عرقلته. وإن مسؤولية مدير الانتاح الفنية والاقتصادية والتقنية هي مسؤولية عامة وليست شخصية ويتم الحكم فيها على ضوء النتائج الفنية والاقتصادية للعمل الذي تولى إدارة إنتاجه.

مرحلة الاستعداد لتنفيذ العمل:

١ـ يقوم مدير الانتاج وبالاشتراك مع من ينوب عن المخرج بوضع الخطة الانتاجية.

٢ـ يشارك في عملية الاستطلاع وإختيار الأماكن للتصوير وله الحق في اتخاذ قرار رفض مكان تصوير لاعتبارات انتاجية وفنية وإقتصادية.

٣ـ يقوم وبالاشتراك مع المخرج في إمكانية استخدام الممثلين في التصوير أم لا كما يقوم وبالاشتراك مع المخرج في اختيار: تصاميم الديكور والملابس والاكسسوار ومع شروحها التفصيلية.

٤ـ يرأس مدير الانتاح وضع الخطة الانتاجية للفيلم والكشوف التقديرية له وبالتشاور مع مخرج العمل.

٥ـ يتولى بنفسه عقد الاتفاقيات مع الممثلين والدوائر والمنظمات والمؤسسات التي يمكن أن تساهم في إنتاج هذا العمل.

٦ـ يقوم بإعداد كافة الطلبات والتوصيات اللازمة لتحضير وضع الأدوات اللازمة للعمل وكذلك الاشراف على بناء الديكورات اللازمة، وتحضير المعدات التقنية والضرورية لتنفيذ العمل.

٧ـ يقوم بتدقيق ومراقبة كافة الأعمال التابعة للعمل من الناحية الانتاجية والتنظيمية والادارية.

مرحلة التصوير.

١- بعد التشاور يقوم مدير الانتاج والمخرج بتوزيع المهام على كل عنصر من عناصر المجموعة الفنية.

٢- يقوم بوضع خطة عمل شهرية أو أسبوعية بناءً على الخطة الانتاجية العامة ويكون مسؤولاً عن تطبيق هذه الخطط بشكل جيد وسليم بعد أخذ رأي المخرج بذلك.

٣- وأثناء تطبيق خطة الانتاج يقوم مدير الانتاج بالاشتراك مع المخرج بتكليف عناصر المجموعة بالمهمات المطلوبة منهم والتي يجب تنفيذها ويقومون هم بالمراقبة والعمل على تنفيذ هذه المشاريع الموضوعة لإنجاح عملية الانتاج بشكل كامل بالمراقبة والعمل على تنفيذ هذه المشاريع الموضوعة لإنجاح عملية الانتاج بشكل كامل.

٤- يقوم مدير الانتاج بضبط وتدقيق أعمال الورشات على أن تقدم الخدمات اللازمة في أوقاتها المحددة وتأمين كافة احتياجات ولوازم المجموعة أثناء مرحلة التنفيذ بكاملها.

٥- يقوم بالاشتراك مع المخرج ومدير التصوير ومهندس الديكور ومهندس الصوت بالتوقيع على استلام الديكور الجاهز والملابس والاكسسوار وغير ذلك.

٦- يترأس مدير الانتاج كافة الأعمال التحضيرية وكذلك عملية الاستعداد للسفر والإقامة.

٧- يترأس مدير الانتاج على كافة عناصر الخدمات والورشات والتي يؤدي عملها بالنتيجة لخدمة العمل الفني.

٨- يكون مسؤولاً عن كافة المعاملات والنفقات المالية وعن كل ما تحتاجه المجموعة في التصوير ويقوم بتوزيع الأعمال بين أعضاء هذه المجموعة.

٩- يقوم مدير الانتاج بتأمين كافة الاحتياجات اللازمة للمجموعة أثناء التصوير شريطة ألا يتوقف التصوير، كما إن تحديد مواعيد بدء وانتهاء التصوير يقوم به مدير الانتاج فقط ويكون مسؤولاً عن ذلك مسؤولية مباشرة.

١٠- يقوم بمراقبة وتنفيذ كافة الاتفاقيات والالتزامات والتي تتم بينه وبين الدوائر الرسمية والتي تقدم خدماتها لصالح إنجاح العمل.

١١- يقوم بتدقيق وتوضيح كافة الكشوفات والنفقات المتعلقة بالورشات والتي تقدم خدماتها لصالح إنجاح العمل.

١٢- يضع مدير إنتاج العمل وبالتنسيق مع المخرج ومدير التصوير ومهندس الديكور ومن الفنيين المعنيين وحسب طبيعة العمل يتم تسميتهم الموازنة للعمل.

١٣- لا يجوز لمدير الإنتاج استخدام الاعتمادات المخصصة لتغطية نفقات العمل لغرض معين إلا في الوجه المحدد له في موازنة العمل الفني.

١٤- يتوجب على مدير الانتاج تطبيق الأنظمة والتعليمات المالية وذلك فيما يتعلق بعمل المجموعة الفنية.

١٥- مراقبة وتدقيق كافة أعمال العمل الفني من الناحية الانتاجية والفنية والتنظيمية والادارية والخدماتية.

مرحلة ما بعد التصوير:

يقوم مدير الانتاج بالاشراف والمتابعة على عمليات ما بعد التصوير كالمونتاج والمكساج والدوبلاج وصولاً إلى نسخة الصفر ومنها إلى نسخة العرض.

وجهة نظر الفنان بسام كوسا

علاقة الممثل مع النص

١- لماذا كتب المؤلف هذا العمل؟ ٢ - ماذا يريد أن يقول؟ سؤالان من المفترض أن يراودا الممثل عندما يتناول أي مادة درامية (مسرح، سينما، تلفزيون). ويضاف سؤال ثالث لايقل أهمية عما سبق وهو: كيف قدم الكاتب مادته؟

يفرض السؤال الأول نفسه للبحث عن الهدف الأعلى للنص وعلى المقولة الكليّة للعمل.

فيما قد يدفعك السؤال الثاني للبحث عن المقولة الفكرية للعمل. إلا أن ما يحدد قيمة الهدف الأعلى والمقولة الفكرية للنص الدرامي هو كيف قدم الكاتب مادته الدرامية. فأي خلل في بناء الحكاية الفني، أو في نوعية استخدام اللغة للشخوص المكتوبة، وأي ضياع لضوابط الإيقاع البصري والسمعي والحركي للحكاية ومن ثم للشخوص المبتكرة، قد يودي حتماً بالمقولات الفكرية والفنية والأخلاقية للعمل. فقد نجد في أحيان كثيرة مقولات فكرية (عظيمة) جداً إلا أن المؤلف قدمها بطريقة تجعلك تستاء من هذه المقولات، وأحياناً تدفعك إلى التفكير بأنك لو تستطيع أن تتخذ موقفاً مضاداً لها.

فمن نافل القول إنه ما من مقولة عظيمة يراد تقديمها، إلا وتحتاج إلى شكل أدبي، فني، لايقل جودة وعظمة عن محتواها.

علاقة الممثل مع المخرج

بما أن الممثل هو المادة الأساسية لفن المخرج، لذا لابد من أن تنشأ علاقة إبداعية صحيحة، لكن هذه العلاقة لاتتصف بالتأثير الوحيد الجانب، بل بتبادل التأثير بينهما.

وبالتالي فإن الممثل إذا/لم يبدع ويفكر ويحس، أي إن كان سلبياً وفي حالة عطالة إبداعية، فلن يتبقى للمخرج ما يفعله. فالواجب الأساسي للمخرج، هو تحريض عملية الإبداع لدى الممثل، وأن لايدع هذه

العملية تنطفىء أي أن يرعاها باستمرار وأن يوجهها نحو هدف محدد منسجم مع المخطط الفكري الفني العام للعمل. ولأن المخرج لايعمل - عموماً - مع ممثل واحد فقط، بل مع مجموعة من الممثلين، ينشأ الواجب الهام للمخرج وهو أن يوائم وينسق باستمرار بين نتاج إبداع كل الممثلين، لتتم في نهاية المطاف، الوحدة الفنية والفكرية للعمل الفني.

ومما هو جدير بالقول بأن العملية الفنية لاتصل إلى حدها الإبداعي العالي، إلا بوجود قنوات «فكرية، وجمالية، وحسية» بين الممثل والمخرج. وأي خلافات وتباينات شديدة في هذه الأمور بين الطرفين، قد تؤدي إلى خلل يصيب العمل الفني في صلبه.

من الواضح أن مفهوم الممثل النجم، هو انعكاس لطبيعة العلاقات «الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والجمالية» فالمجتمعات تختار الأشكال المناسبة لطموحاتها وآمالها، على هيئة أناس يكونون بمثابة نجوم قريبة أحياناً من الأفلاك السيارة، تقوم بأفعال لايمكن للفرد العادي القيام بها. وقد تفرض المواضيع المنتقات بعناية أشكال ممثليها. وبما أن لكل عصر «شكل» معاناته واضطرابه وإيقاعه، فإن أدوات التعبير تتناسب تماماً مع هذه المعطيات، فعلى سبيل المثال، اعتمدت السينما «الهوليودية» ممثلين ذوي مقاييس جمالية معينة من (طول القامة، وعرض الأكتاف، واتساع الجبهة، وفتحة العينين، وشكل بروز الأنف..الخ).

هذه المقاييس والمعايير كانت تتناسب بقوة مع الهدف الأعلى للفكر الهوليودي، والمواضيع المطروحة آنذاك. ولن أكون مبالغاً إذا قلت إن الإحساس بالذنب من مذابح الهنود الحمر في القرنين (١٨ - ١٩) قد لازم الأمريكيين حتى منتصف القرن العشرين، فاخترعوا الرجل الأبيض المليء خيراً وجمالاً، وكان هذا شكلاً من أشكال الدفاع عن النفس.

فالرجل «الأحمر المتوحش» الذي يرمز إلى الشر، لابد أن يقابله رجل أبيض مليء بالخير..

فالمعادلة الحياتية والفلسفية يجب أن تكتمل، صراع الخير والشر، «الخير الجميل، والشر القبيح».

وبما أن السينما الأمريكية كانت تمتلك القدرة على فرض شروطها على شرائح واسعة من سينمات العالم، فقد تم تعميم المقاييس المفترضة في السينما الهوليودية.

إلا أن بعض المجتمعات ذات التاريخ الكبير في السينما (كإيطاليا، فرنسا، انكلترا، الاتحاد السوفييتي سابقاً) ان لها رأي آخر، وأبرزها الواقعية الإيطالية، التي كانت تهدف إلى الغوص في مشاكل القاع والتعبير عن آمال وآلام العامة، فكان هناك نجم بمفهوم آخر، ومواصفات مختلفة. إلا أن النجم في دول العالم الثالث، له قصة أخرى، فالمفاهيم مختلفة والأسباب كذلك.

فالفقر كان القاسم المشترك الأعظم والمحرك الأكبر للعقول القائمة على تصنيع الفن، فكل ما كان ملاحظ وفي معظم الأعمال، له علاقة بشيء يمكن تسميته: (أنتي فقر).

فالزخرف، والجمال، والرخاء المادي، والخيول، والقصور، والحسناوات، والرجال الوسيمون وأولياء النعمة الطيبون الكرماء.

كل هذه كانت أدوات التعبير عن مواضيع مبتعدة كل البعد عن حقيقة مشاكل وهموم الفرد البسيط، إلا أنها كانت تعبير عما هو مفقود، وعما هو في حيّز الأمنيات.

عندها غاص المشاهد في خضم الأحلام الوردية والتحذير الممتع الذي يبعده عن واقعه المرّ لمدة ساعتين ونيف.

ولهذه المواضيع نجمها المناسب تماماً.

ومثالاً لما تقدم، نرى أن السينما الهندية والمصرية هما خير دليل وموضّح لقولنا..

إلا أن حركات التحرر، والأفكار الثورية والتقدمية فرضت مقولات أخرى ومواضيع أخرى.

حيث أنها لامست بشكل مباشر حياة العامة والبسطاء وهذه الأفكار، فرضت نجمها الخاص، وهو الشخص الذي خرج من القاع بتفكيره وشكله، فكان النجم المناسب لهذه المواضيع.

وإذا عدنا إلى السينما العالمية فإننا نلاحظ أن الحياة المعاصرة في نهاية هذا القرن بإيقاعها وصراعها وغربة الفرد عن مجتمعه، وحالات الاضطراب السياسي والعقائدي والاقتصادي.

كل هذا فرض النجم ذا المواصفات الخاصة، التي تنتمي إلى الرجل العادي، الرجل الوسط، الذي يمتلك قدرات كبيرة وإمكانات عالية، غير معترف بها وغير مسموح له بالتعبير عن نفسه، إنه عملياً الرجل الأكثر صغراً، والذي يقف مشدوهاً أمام عظمة وهول الآلة، والتقنية الطاحنة، والكومبيوتر الذي استعمر عقول المجتمعات.

أخيراً:

منذ البداية كان النجم، هو فنان تصنعه الظروف والمعطيات ورؤوس الأموال، والتي بدورها تفرض الفكرة وتحدد ماهيتها وشكلها وتقدمه للمتلقي.

وهذه المعطيات هي التي تقرر صعود هذا النجم كما أنها تقرر سقوطه في اللحظة التي تشاء.

ملحق (٢)

من الأفلام الثلاثة التي ألفها المخرج التلفزيوني علاء الدين كوكش، وقام بإخراجها، فيلم «لا»* ويتحدث هذا الفيلم عن موظف في دائرة حكومية يعمل خارج دوامه الرسمي في شركة خاصة ليستطيع القيام بأعباء أسرته التي يرعاها. إلا أن هذا الموظف، يقع في عجز مالي مستمر، ولايستطيع مردوده من هذين العملين أن يفي بالتزاماته تجاه أسرته.

يتعرض لإغراء يخلصه من ضائقته المالية مقابل التوقيع على معاملة خاصة بأحد التجار. ولكن يتردد، ثم يصارح أفراد أسرته، ويسألهم رأيهم في هذا الاغراء..

ومن هذا الفيلم التلفزيوني، انتقى الأستاذ علاء الدين كوكش لنا هذا المشهد:

المشهد رقم /١٢/ في الدائرة (مكتب زهير ووائل) نهاري/ داخلي

وائل يتحدث والدهشة على وجهه، بينما زهير جالس خلف مكتبه...

وائل: ـ أنت مجنون تعمل هيك!!...

زهير: ـ يمكن مجنون

وائل: ـ طيب شو السبب يللي دفعك لتقللهن هالشي..؟

زهير: ـ السبب واضح.. أنا جبان

باستغراب.... وائل: ـ جبان

زهير: ـ أي نعم جبان.. خفت اتحمل المسؤولية لوحدي، فردت شاركهن فيها...

وائل: ـ بس أنت هيك أكيد حيرتهن

زهير: ـ متل ما احترت أنا...

وائل: ـ بس ما كان في لزوم لكل هالدوشة.

بإصرار زهير: ـ لاء كان في لزوم لأنو هالمصاري لو آخدتها أنا بدون ما قللهن رح يعرفوا لأنهن حياخدوا منها، وإذا ما تجرأوا وسألوني منين جبت هالمصاري، أكيد بأعماقهن حيفكروا وحيسألوا نفس السؤال...

---

* ـ قام ببطولة هذا الفيلم سلوى سعيد وبسام لطفي وفراس إبراهيم وسلافة عويشق والطفل محمد رافع. وانتجه الفنان أمين الخياط الذي أنتج أيضاً الفيلمين الآخرين.

منين بابا جاب المصاري... وإذا ما حدا قلهن لابد في يوم مـن الأيـام يعرفـوا... .وكـل شـيء بتحملوا يا وائل بهالحياة... بس ما بتحمل أنـو زوجتي أو واحد من ولادي ينظر لي بالمستقبل نظرة احتقار.....

وائل: ـ انت ليش عم تكبرها كل هالقد

بانفعال وحده....

زهير: ـ أنا مالي عم كبرها يا وائل.... هيـه بالأسـاس كبيرة...

وائل يعود للجلوس خلف مكتبه..

وائل: (يصمت)

زهير: ـ بتعرف امبارح ابني الصغير هلال لمـا سـألني شو معنى رشـوة، قلتللـو يعنـي سرقة... قللـي سرقة من مين بابا... أنا فعلاً «احترت وقلتللـو ما بعـرف مـن مين، لمـا رجعـت علـى غرفتـي وفكـرت مـرة تانيـة بالسـؤال لحـالي بيجـوز أنـا كبرت القصة بجوابي أكتر مـن الـلازم متـل مـا قلت، فتحت القاموس وبحثت عن معنى الرشوة بتعرف شو طلع معناها...

وائل: (ينظر له مستفهماً»)

يخرج زهير من جيبه ورقة ويقرأ منها

زهير: ـ الرشوة: ما يعطي لابطال حق أو احقاق بـاطل (يرفـع رأسـه ويتحـدث بأسـى) للأسـف طلـع معناتها أفظع من السرقة بكتير...

ـــــــــــــــ قطع ـــــــــــــــ

ملحق (٣)

نورد فيما يلي بعض المشاهد مـن مسلسل «خـان الحريـر» للكـاتب المعـروف نهـاد سيريس، وتـدور أحداث هذا المسلسل في فترة الخمسينات. ولابد من التنويه إلى أن عملية إنجاز هذا المسلسل لـم تكـن قـد بدأت أثناء اعداد هذا الكتاب.

المشهد/٣/ ج٤ — في بيت السيد منير — داخلي/ ليلي

- يفتح باب الشقة ويدخل محسن، يفاجىء بوجود أحد ما، فيطرق إلى الأرض ويغلق الباب.

- السيد منير وأم محسن وزينة والعمة يجلسون وهم ينظرون إليه

- يسير محسن إلى غرفته

محسن: - مساء الخير.

السيدات: - مساء الخير.

- يدلف إلى غرفته ويغلق خلفه الباب

- السيد منير بغضب

منير: - صارلو تلات أيام على هالحالة. بيطلع الصبح ما بيرجع لنص الليل.

العمة: طول بالك عليه لك أخوي. بكرة بيعقل.

أم محسن: - اي شوصار؟ . صغير وقمنا زوجناه، بكرة بيعرف قيمة المرا وانو الحسن مالو طعمة.

منير: - راسو متل الحيط طالع لأبوكي.

زينة: - أنا رأيي الحق معو، اخوي محسن اسم على مسمى وقمتو جوزتوه هالـ.. أعوذ بالله...

- يمد السيد منير رجله ويحاول نحر ابنته.

منير لزينة: - قومي.. قومي من وجي، يلعن ابوكي بنت الكلب.

- تنهض زينة وتغادر.

منير: - العمى على هالطولة اللسان.

- أم محسن والعمة تتكمشان.

قطع

المشهد /٤/ ح٤ — غرفة محسن وزكية — داخلي/ ليلي

- محسن يزرر بيجامته وهو عابس، يحاول أن لاينظر باتجاه السرير.

هدوء تام

- ذكية جالسة على طرف السرير بثوب النوم المحتشم لاتقوى على النظر باتجاه محسن.

- يفتح محسن الخزانة ويخرج شرشفا ومخدة، يرتبهما على الكنبه ويستلقي ويتغطى بالشرشف.

- ذكية تنقل عينيها بحذر إلى الكنبة.

- محسن مستلق وقد ادار مؤخرته باتجاه ذكية.

- ذكية تنظر إلى الكنبة وهي حزينة، تعض على شفتها السفلى.

قطع

المشهد ٨/ج٤ في بيت السيد منير داخلي/ نهاري

- محسن قادم إلى باب الشقة يستعد للخروجونرى ذكية خلفه واقفة على باب غرفتها تنظر إليه.

أغنية لفيروز في الراديو

صوت

أم محسن: - محسن...

- يستدير محسن إلى جهة الصوت.

- أم محسن قادمة إليه.

- تقترب أم محسن من محسن وعلى وجهها علامات الرجاء.

أم محسن: - لوين رايح ابني قعود فطار.

محسن: - مالي مشتهي.

أم محسن: - صار لك كم يوم على هالحالة، لا لك أكلة ولاشربة، وين ع بتروح، ويم ع بتاكل؟

محسن: - عند رفقاتي.

أم محسن: - هي ما هي حالة.. صار عندك مرا بدك تدير بالك عليها.

محسن: - ديروا انتو بالكن عليها.

- تسمع ذكية ما قاله محسن فتتراجع داخل غرفتها وتغلق الباب.

- يفتح محسن الباب

محسن: - أنا رايح

أم محسن: - طيب انزيل عالدكان لعند ابوك

محسن: - هالجمعة ماني نازل.

- يخرج محسن ويغلق الباب تبقى أم محسن واقفة لحظات وهي تفكر

- زينة قادمة من المطبخ

زينة (لامها): - طلع محسن؟

- تفوق أم محسن وتتجه إلى الكنبة

- تجلس أم محسن، وزينة تقف بجانبها

أم محسن: - هالشي كان عالبال.

زينة: ـ انصدم.. لو كان سامحلو أبوها يشوفا قبل كتب الكتاب ماكان صار اللي صار.

أم محسن: ـ وطّي صوتك.

زينة: ـ شو.. خايفة منها؟

أم محسن: لك وطي صوتك.

زينة: من حرقة قلبي على أخوي.

ـــــــــــ قطع ـــــــــــ

المشهد /١٤/ ح٤ — بيت السيد منير الصالون — داخلي/ ليلي

ـ السيد منير وأم محسن والعمة وزينة يجلسون منير بجانب الراديو، يجري الحديث همساً والسيد منير متوتر.

أم محسن: ـ اليوم اجت أم ذكية، وقالت انو لوتحكي مع محسن أو ترضيه..

منير: ـ شو بدي ارضيه أكثر من هيك؟

أم محسن: ـ قلتلا انو انت ماقصرت معو وانو كتبتلو نص الدكان باسمه، بس هو بصراحة اتفاجأ، وانو انتي بتعرفي بنتك.

ـ زينة تراقب وتستمع إلى الحديث، وترى العمة إلى جانبها تسبح بالمسبحة وتتمتم..

منير: ـ هيك قلتيلا؟

أم محسن: ـ (ببساطة): نعم.

منير: ـ أي الله لايعطيكي العافية.

ـ تستدير زينة لتخفي ابتسامتها.

ـ تنتبه العمة، فتتوقف عن التسبيح.

منير: ـ ناقصنا بهدلة نحن؟ وبتقولي للأعور أعور في عينو؟

العمة: ـ هلق لاتساووا من الحبة قبة.

منير(للعمة): ـ ضروري ناخد بنات الناس حتى نبهدلهن ونطالع عيوبن.

العمة تشير إلى غرفة محسن وذكية

العمة: ـ والله كلتنا منحبا ومنعزا بس الولد زعلان على حالو كان محسبا أحلا شوي والحق معو.

زينة: ـ طبعاً الحق معو.

- منير يحدق في العمة وزينة	منير: - حسبنا الله ونعم الوكيل. اينا مافي متل جمالو.
	أم محسن: - طيب أنت ليش معصب؟
منير ينظر إلى ساعته	منير: - طيب وينو لهلق؟ لامتى هالشي؟
	العمة: - هلق بيجي.. طول بالك.. تركو على حريتو كام يوم.
(صوت دوران المفتاح في قفل الباب)	
- ينفتح الباب رويداً رويداً.	
- الجميع ينظرون إلى جهة الباب	
- منير يتأهب للانقضاض.	العمة: - والله ما بتساوي شي.
- أم محسن تمسك بيد زوجها تمنعها من النهوض.	
- يدخل محسن، يلقي نظرة سريعة ثم يغلق الباب ويواصل إلى غرفته وهو يترنح	محسن: - السلام عليكم
زينة فقط ترد	زينة: - وعليكم السلام.
- منير وأم محسن يراقبان محسن كيف يترنح.	
- منير يتشمم رائحة الخمر.	
- محسن يدخل إلى غرفته	منير: - جاي سكران هالابن الكلب.
- العمة تضع يدها على خدها.	
- منير في حالة ضبط النفس رغم غضبه الشديد.	

قطع

المشهد ١٥/ج٤ غرفة محسن وذكية داخلي/ ليلي

امتداد للمشهد السابق

- محسن يغلق الباب ثم يستند إليه.
- ذكية مستقلية على السرير متقوقعة على نفسها وقد غفت وهي بانتظار زوجها.

تفيق على صوت انغلاق الباب. تنظر إلى محسن كيف يترنح.

- يسير محسن يريد الوصول إلى الكنبة، يكاد يقع، يسقط على الكنبة، يجر نفسه ويستلقي على الكنبة بكامل ألبسته وحذائه ويغمض عينيه.

- ذكية جالسة على السرير تحتار فيما يمكن أن تفعله. تنهض وتقترب بحذر من محسن.
- تقرفص إلى جانبه تخلع حذاء محسن
- تنهض إلى الخزانة وتحضر مخدة وشرشف.
- تمسك برأس محسن. تحاول وضع المخدة تحت رأسه.
- يفتح محسن عينيه لحظات لايعرف فيها ما يجري..
- يمد يده ويدفع ذكية عنه فتسقط على الأرض. محسن (يصرخ): - بعدي عني.. أنا باكرهك.. كل الحق عليكي..ينعل..
- ينقلب محسن إلى الطرف الآخر..
- ذكية على الأرض مهانة وذليلة.

قطع

المشهد /١٧/ غرفة محسن وذكية داخلي ليلي

امتداد للمشاهد السابقة

- محسن مستلق على الكنبة رافعاً رأسه ينظر باتجاه أبيه بعينيه نصف المغمضتين.
- ذكية مازالت على الأرض تنظر أيضاً باتجاه أبي محسن وعيناها مبللتان. أصوات عويل النساء في الصالون
- منير يقترب من الكنبة رافعاً الباكورة
- ذكية تصرخ بفزع. ذكية: لأ..لأ.
- ينهال منير بالضرب على محسن منير: ياابن الكلب موتتني.. بدك تساوي لي سبب.
- أم محسن ثم العمة ثم زينة يدخلن الغرفة راكضات لنجدة محسن.
- تنهض ذكية لنجدة محسن
- منير ينهال بالباكورة على محسن الذي يحاول حماية نفسه بيديه دون جدوى والنساء من حوله إما يشددنه أو يدفعنه لإبعاده عن الكنبة. العمة تقف في الخلف لاحول لها ولاقوة.

النساء: دخيلك..بس.. الله يخليك.. أبوس ايدك.. بدو يموتو..

ذكية: ابوس ايدك ياعمو.

منير: والله لأربيك ياابن الحرام.

- ذكية تدفع منير عن الكنبة ولكنها لاتستطيع أن تفعل شيئاً.
- الباكورة تنزل على جسد محسن، وجه محسن تسيل منه الدماء. صراخ.. تأوهات محسن.. صراخ وعويل النساء)

- تغطي ذكية محسن بجسدها لتحميه من الضرب فتنزل الباكورة على ظهرها
- يتوقف منير عن الضرب ويتراجع بفعل شد
ودفع زوجته وابنته زينة وهو ذكية: ياعمو دخيلك..
مايزال يلهث ويحدق في ما فعلته ذكية.
- الشرر يتطاير من عينيه.. العمة وزينة تبكيان.. منير: والله لأموتك وأخلص منك.
- تتمكن أم محسن وزينة من اخراج منير من الغرفة.
- تتأكد ذكية من خروج منير فتنهض عن محسن الذي يتلوى من الألم ويتأوه.. الدماء تغطي شعره وتسيل من أنفه وفمه.

ملحق (٤)

عادة ما يقدم كتاب السيناريو فكرة عن مضمونه، وتكون هذه الفكرة موجزة في نفس الوقت الذي تعرض فيه مضمون العمل، وقد أنتقينا النموذج التالي لخالد مارديني، وهو ابن الكاتب الدرامي الإذاعي المعروف وليد مارديني.

ورثة كبيرة

فكرة السهرة:

سعيد المستقيم الموظف البسيط في إحدى الشركات الخاصة وهو إنسان فقير معدم يعيش هو وزوجته سعاد الإنسانة الطيبة البسيطة في منزل عربي قديم تعود ملكيته لجده.

يتوفى الجد ويترك لحفيده الوحيد سعيد ورثة مؤلفة من البيت وبعض الأثاث الأثري القديم وساعة فضية قديمة وعكازه التي كان يحملها طوال عمره وصندوق حديدي كبير. يظن سعيد وزوجته أن بداخل الصندوق ورثة كبيرة من الأموال والمجوهرات لكن سعيد يقرر أن لايفتح الصندوق إلا بعد مرور أربعين يوماً على وفاة الجد تبعاً للعادات والتقاليد المتبعة وفي الصندوق تكمن عقدة العمل وعنصر التشويق فيه.

تدور الأحداث ونستعرض مع سعيد في تعامله اليومي الشرائح الاجتماعية التي أصابها الفساد إن كان على مستوى الأفراد العاديين أو على مستوى بعض التجار والسماسرة الذين أعمى الطمع قلوبهم أو على مستوى الأشخاص الذين ابتعدوا عن جادة الصواب وأصاب فكرهم التلوث والذي أنساهم أفكار وقيم الأجداد لكن سعيد المستقيم الانسان الطيب والذي مايزال يحافظ على قيم وأفكار الآباء والأجداد ولأنه

إنسان مغلوب على أمره عديم الحيلة يصحح الأخطاء من خلال أحلام اليقظة وبعكازه أو عصا جده والتي هي كما سنرى من خلال العمل بأنها ترمز إلى اخلاقنا العربية الأصيلة عندما يكون الخطأ يستدعي العصا وبالنصيحة والتذكير بالقيم حيناً آخر إذا كان الموقف بسيطاً.

وكما لسعيد أحلامه كذلك لزوجته سعاد أحلامها فهي كلما اقتربت من الصندوق الحديدي أثناء تنظيف المنزل تحلم بالأموال المكدسة بداخله وبالثراء الذي ستصبح عليه هي وزوجها بعد فتح الصندوق. ولكن وبعد مرور الأربعين يوماً يفتح سعيد الصندوق ليجد بداخله أوراق ملكية البيت مع بعض الفواتير المترتب دفعها من قبل سعيد حتى يصبح البيت ملكاً له خالياً من أية ضريبة في إشارة إلى أن المنزل الذي تركه الجد هو رمز للوطن وضريبة المحافظة عليه يجب أن يدفعها الأبناء والأحفاد.

وهنالك أيضاً في العمل عدة خطوط لنماذج في الشركة والشارع والسوق نكشف ما أصابها من زيف وتشويه ان كانت الشخصيات سلبية. ونكشف جوانب الطيبة عند الناس الذين مازالوا يتمسكون بالقيم والأخلاق الحميدة كالنجار العربي العجوز مثلاً وبعد استعراض مختلف جوانب الحياة وبصورة انتقادية تعتمد في لغتها على الحوار المبسط والخفيف والذي يحمل بين طياته الكوميديا النقدية أحياناً.

وبعدالإنتهاءمن عقدة السهرة والتي تعتمد على الصندوق وما يخفيه في داخله نرى سعيد وهو ذاهب إلى عمله على دراجته العادية ومعه العكازه تصدمه سيارة يقودها شاب صغير أرعن متهور فيرميه أرضا لكن سعيد ينهض وعندما تجتمع الناس من حوله لنرى إذا ما أصابه سوء.....

يجد سعيد عكازة جده وقد حطمتها عجلات سيارة السائق المتهور فيحملها ويسير بها في الشوارع وكأنه يشيعها وعندما يقف على ضفة أحد الأنهار ليرمي أشلائها هناك تقترب الكاميرا من عينيه الباكيتين وتقف عليهما (ستوب كادر) بينما نسمع في الخلفية صوت زمور خطر في إشارة للناس أن انتبهوا لقيمنا وأخلاقنا التي ينتهكها بعض الناس العابثين وتمسكوا بها قبل أن نخسر كل شيء إذا ما خسرناها.

المراجع حسب ورودها في الكتاب:

١ - د.أ. بوريتسكي - الصحافة التلفزيونية.

٢ - روبرت واينر - يوميات من بغداد.

٣ - يغفيني غروموف - السينما والتلفزيون.

٤ - دليل المتفرج الذكي - الفرد فرج.

٥ - تشريح الدراما - مارتن اسلن.

٦ - سيد فيلد - لغة السيناريو.

٧ - ساتيا جيت راي - أفلامنا وأفلامهم.

٨ - حسين حلمي المهندس - دراما الشاشة - جزآن.

٩ - د.عزة آغاملك - تركيب المضمون الروائي - الوحدات الروائية

١٠ - دكتور رشاد رشدي - فن القصة القصيرة.

١١ - حسن البحراوي- بنية الشكل الروائي.

١٢ - اندريه فايدا - الرواية المزدوجة.

١٣ - مارسيل بروست - الإنطباعية في الأدب والفن - طارق الشريف.

١٤ - حوار في علاقات الثقافة والسياسة - د. فيصل دراج.

١٥ - سعيد مراد - حوار مع السينما.

١٦ - مجلة فنون - العدد ١٣٩ - العدد ٨٧

١٧ - سعد أردش - المخرج في المسرح المعاصر

١٨ - رالف سيفنسون ومان دويري - السينما فناً

١٩ - مجلة السينما والتاريخ - العدد ٧ - السنة الثانية ١٩٩٣

٢٠ - إيليا كازان يتحدث

٢١ - سينما سينما - صلاح دهني

٢٢ - جريدة الثورة ٩٤/٧/٧

٢٣ - غالب غالب هلسا - دلالة المكان في قصص زكريا تامر.

٢٤ - غاسنون باشلار - جماليات المكان.

٢٥ - يوسف السيسي - دعوة إلى الموسيقى.

٢٦ - ارنست فيشر - ضرورة الفن.

٢٧ - الموسيقى - جبران خليل جبران - دراسة وتحليل د. نازك سابا - ط١ (٩٨).

٢٨ - محاضرة المهندس الديكور حسان أبو عياش.

النصوص الدرامية:

- هجرة القلوب إلى القلوب - عبد النبي حجازي.
- ليل الخائفين - ممدوح عدوان.
- البركان - هاني السعدي.
- الجوارح - هاني السعدي.
- العبابيد - رياض سفلو.
- الجائزة - طلال نصر الدين.
- أحلام خارج الزمن - راتب حداد.
- أيام شامية -أكرم شريم.
- الجسر - الياس ابراهيم.

١ - أمينة الصندوق - ابراهيم ياخور.

١ - القاضية.

١ - خان الحرير - نهاد سيريس.

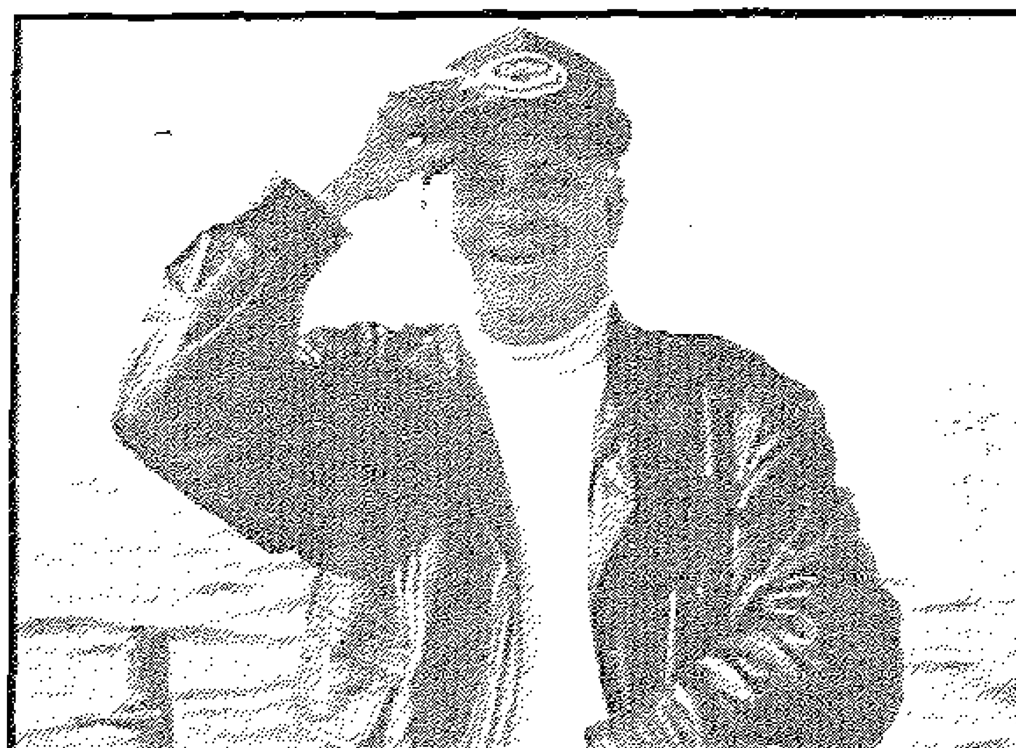
اللقاءات حسب ورود الشواهد منها في الكتاب:

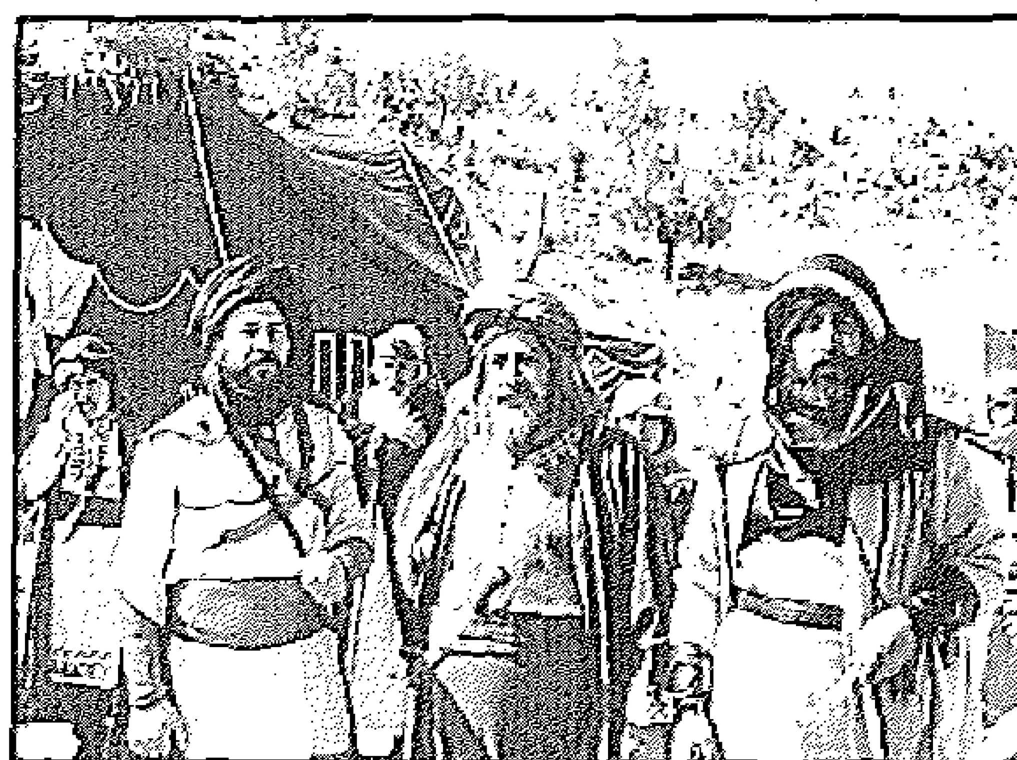
١ ـ الدكتور أديب خضور.
٢ ـ المخرج والممثل حاتم علي بتاريخ ٢٢/ ١٩٩٤/٦
٣ ـ الكاتب مروان ناصح في حوارنا بتاريخ ٧/ ٦/ ١٩٩٤
٤ ـ الكاتب عبد النبي حجازي ١/ ٨/ ١٩٩٤
٥ ـ المخرج علاء الدين كوكش ١٠/٧/ ١٩٩٤
٦ ـ الكاتب حسن م. يوسف ١٢/ ٦/ ١٩٩٤
٧ ـ المخرج محمد عزيزيه ١٠/ ٧/ ١٩٩٤
٨ ـ الكاتب هاني الحاج ١٩/ ٦/ ١٩٩٤
٩ـ الكاتبة الفة الأدلبي
١٠ ـ المخرج جميل ولاية ١٤/ ٦/ ١٩٩٤
١١ ـ المخرج محمد بدر خان ٢٤/ ٧/
١٢ ـ المخرج هيثم حقي ١٩/ ٤/ ١٩٩٤
١٣ـ المخرج غسان جبري ٨/ ٦/ ١٩٩٤
١٤ ـ الكاتب وديع اسمندر ٢٩/ ٥/ ١٩٩٤
١٥ ـ الكاتب والممثل هاني السعدي ١/ ٦/ ١٩٩٤
١٦ ـ المخرج بسام الملا ٢٦/ ٧/ ١٩٩٤
١٧ ـ الممثل فايز قزق ١٩/ ٥/ ١٩٩٤
١٨ ـ الممثل جمال سليمان ١٩٩٤/٨/٢٥
١٩ ـ مساعد المخرج عزام فوق العادة ٢٦/ ٥/ ١٩٩٤
٢٠ ـ مهندسة الديكور أسماء فيومي ١٩/ ٥/ ١٩٩٤
٢١ ـ مهندس الديكور حسان أبو عياش
٢٢ ـ مهندس الصوت د. رياض أبو الهيجا ٢٦/ ٤/ ١٩٩٤
٢٣ ـ الموسيقي ابراهيم جودت ٩/ ٦/ ١٩٩٤
٢٤ ـ الموسيقي سميح شقير.
٢٥ ـ المونتير يوسف عثمان.
٢٦ ـ المونتير نبيل يعقوب.
٢٧ ـ الكاتب قصي معروف.
٢٨ ـ المنتج والمخرج يوسف رزق ١٣/ ٥/ ١٩٩٤
٢٩ ـ الكاتب الياس ابراهيم ١٩/ ٧/ ١٩٩٤

ألبوم

الدراما التلفزيونية السورية

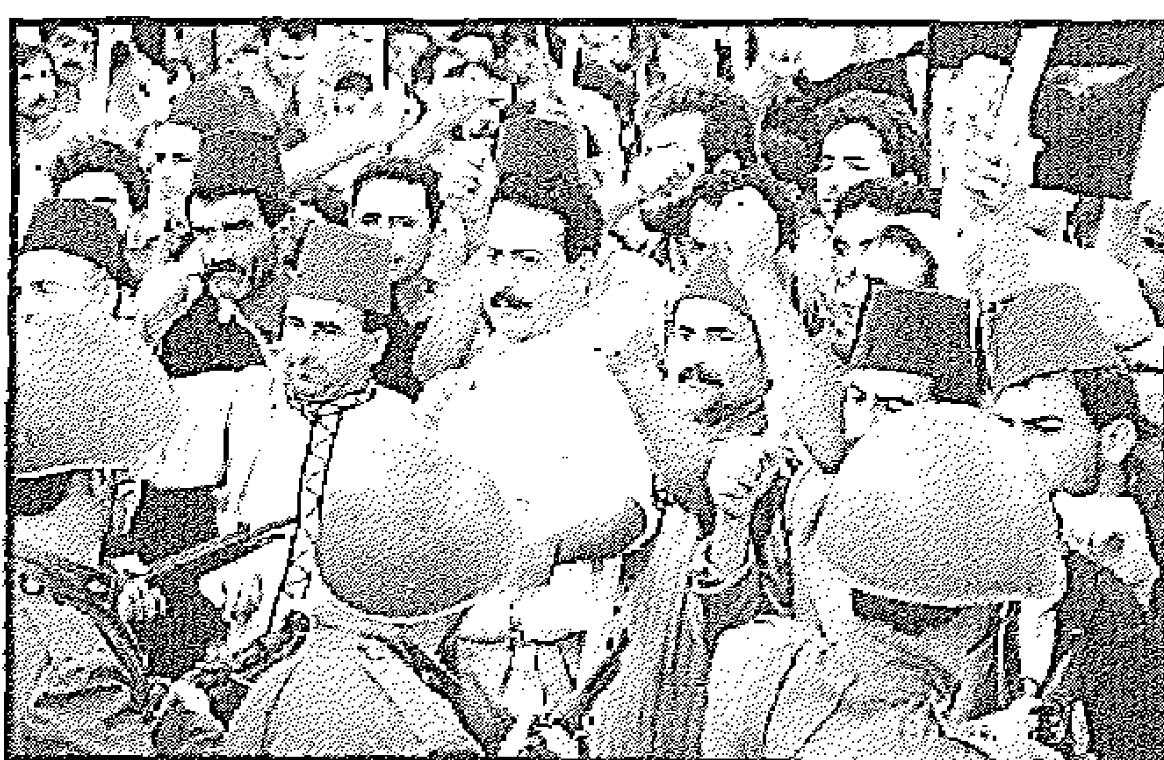


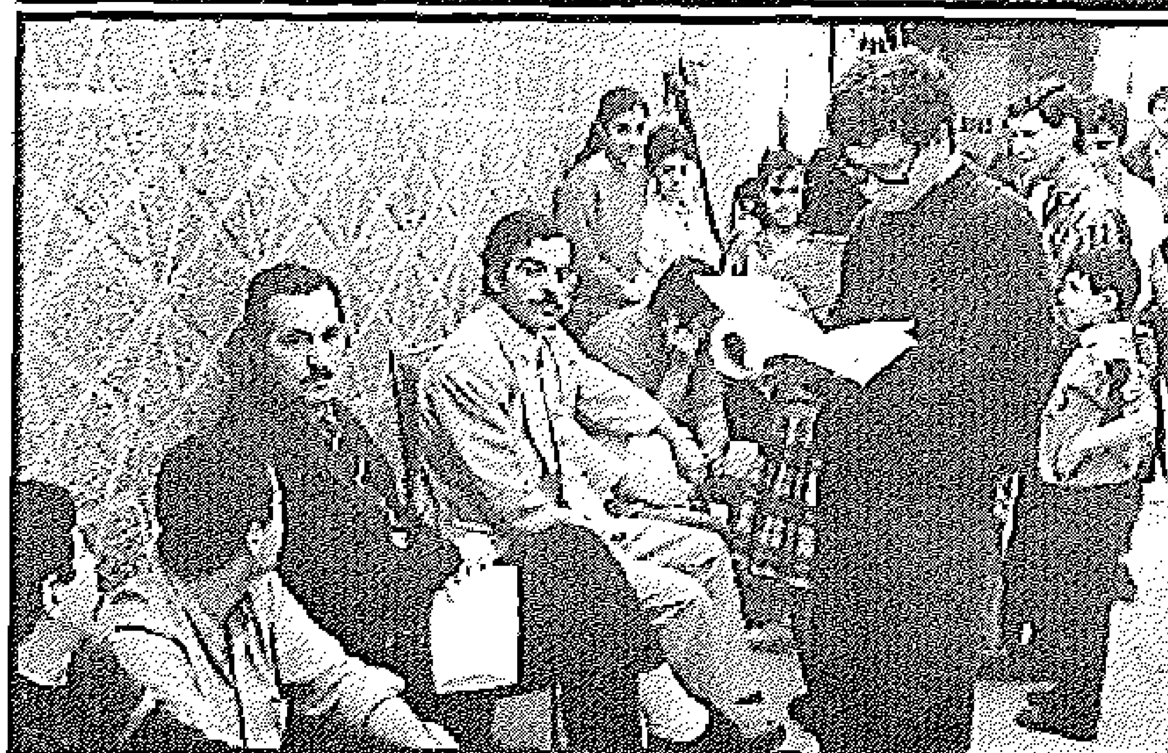












حاولنا في الصفحات التالية من هذا الكتاب نشر أكبر عدد ممكن من الصور التي ترصد الدراما التلفزيونية السورية وتبرز الشخصيات الدرامية التي أداها الفنانون السوريون أمام كاميرا الشاشة..

ولابد هنا من تقديم الشكر إلى مديرية الانتاج التلفزيوني، وعلى رأسها الأستاذ إلياس ابراهيم بالإضافة إلى جهود كل من الزميلتين خديجة تركي وعبير ابراهيم، حيث ساهتما في البحث عن مجموعة كبيرة من الصور المتعلقة بهذا الألبوم.

ولابد من التنويه هنا إلى النقص الحاصل في الصور الفوتوغرافية المتعلقة بالأعمال الأولى التي قدمها التلفزيون العربي السوري، وخاصة مرحلة البث غير الملون.

ولابد من التنويه أيضاً إلى أن ترتيب الصور في هذا الألبوم يخضع لاعتبارات فنية فحسب.


الدغري
(لقطة)

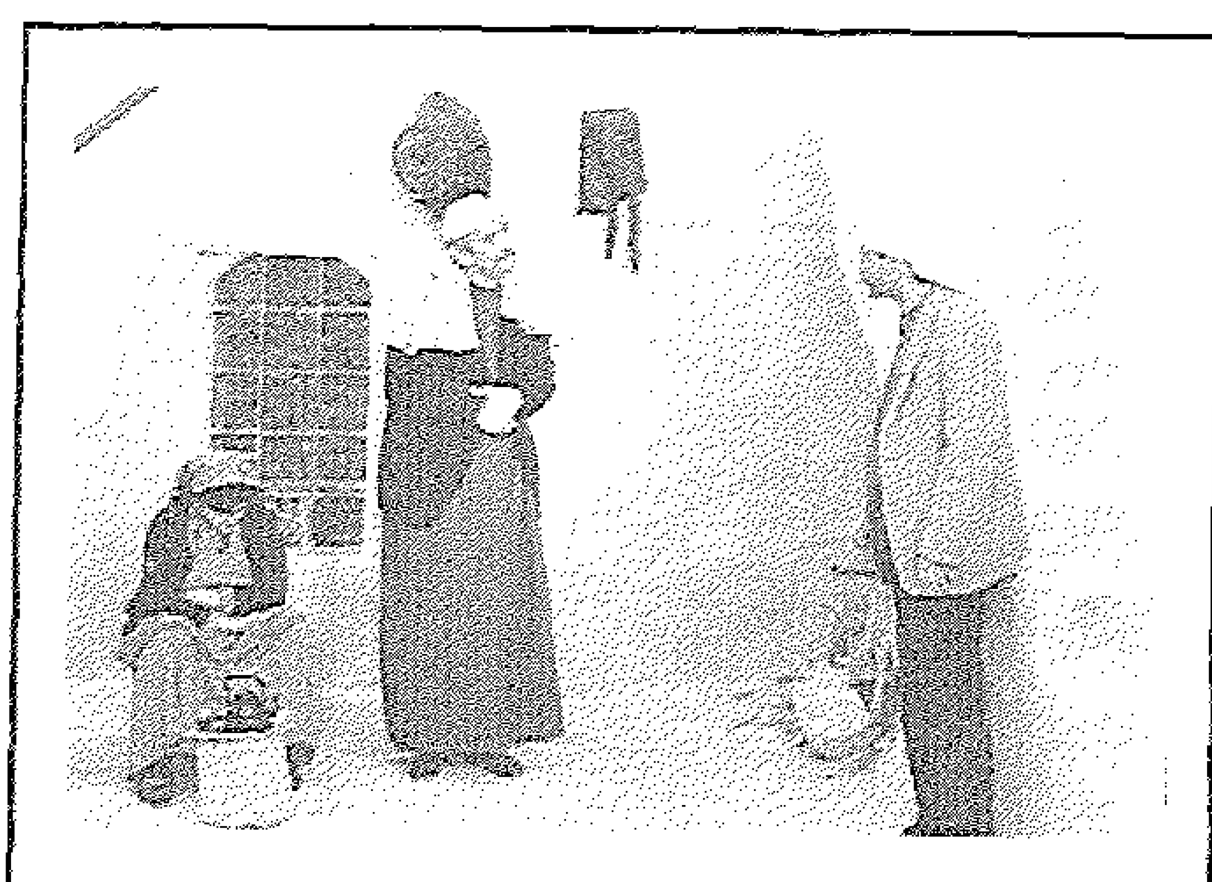

غضب الصحراء (لقطة عمل)


غضب الصحراء (لقطة)


غضب الصحراء (لقطة)


الجلاّدون (لقطة)


الشريد (لقطة عمل)


الشريد (لقطة)


عريس الهنا (لقطة)


عريس الهنا (لقطة)


هجرة القلوب إلى القلوب

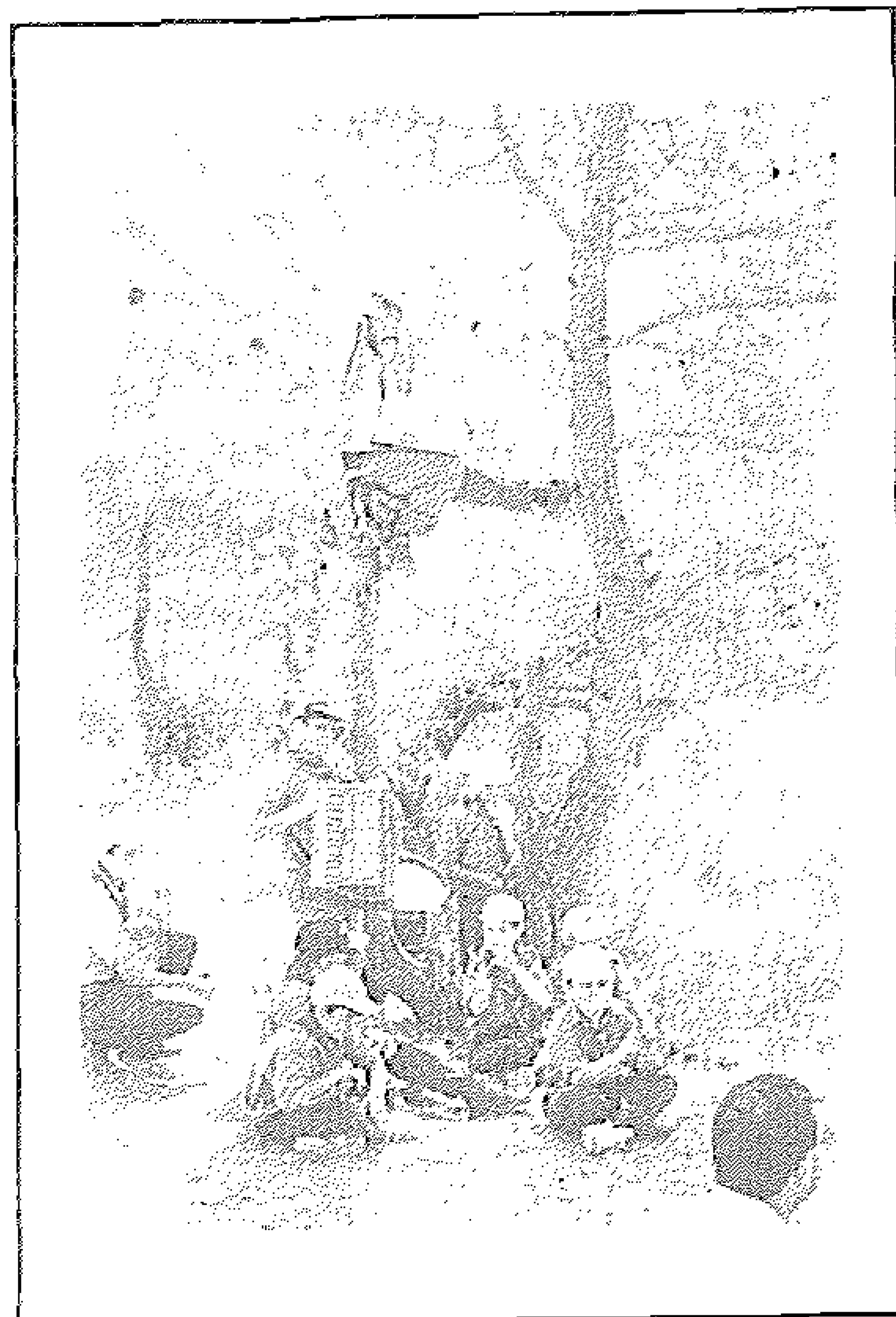

هجرة القلوب إلى القلوب

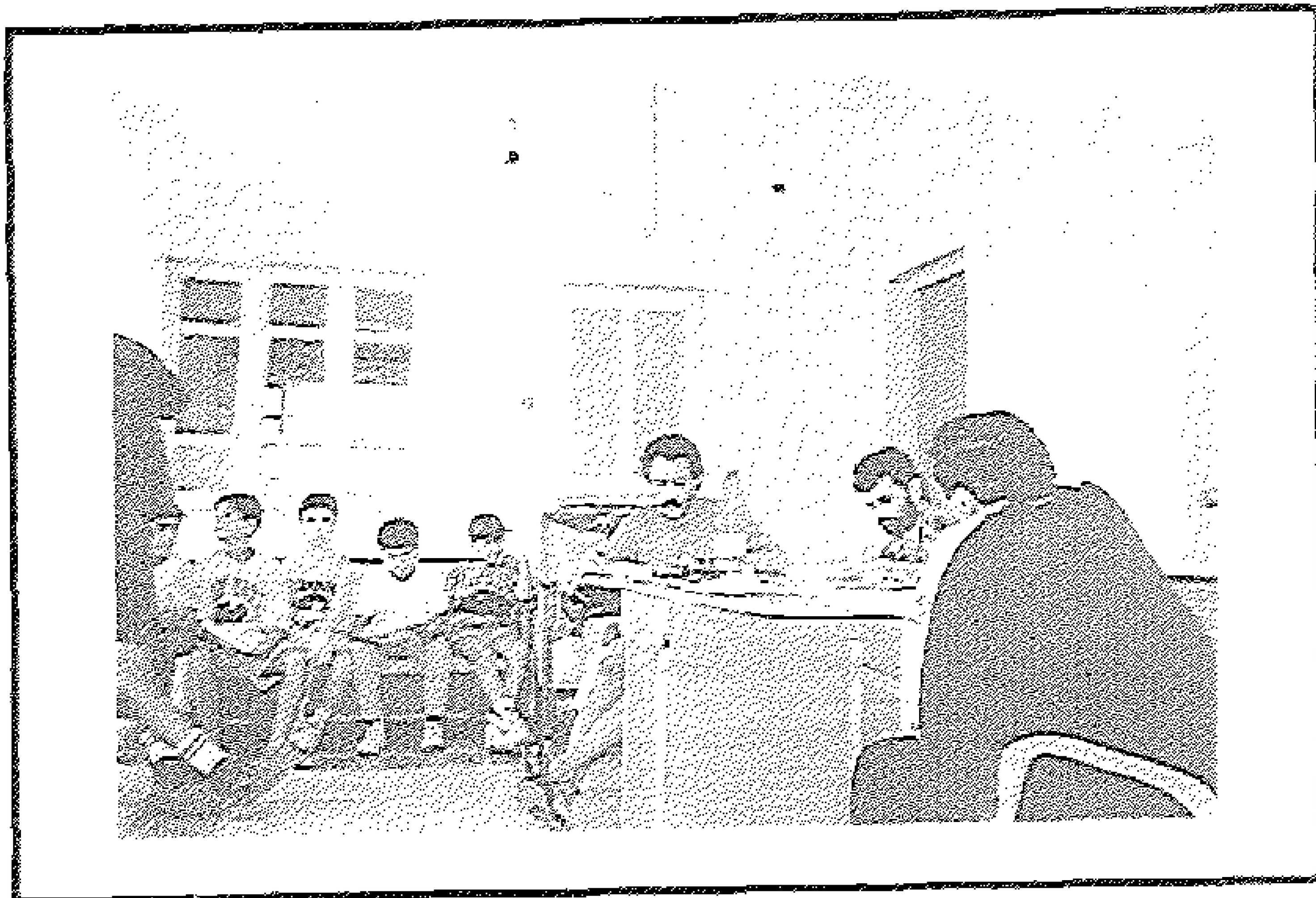

ندوة درامية


قلوب خضراء (لقطة عمل)


حصاد السنين (لقطة)

القبعة الثمينة (للأطفال ـ لقطة)





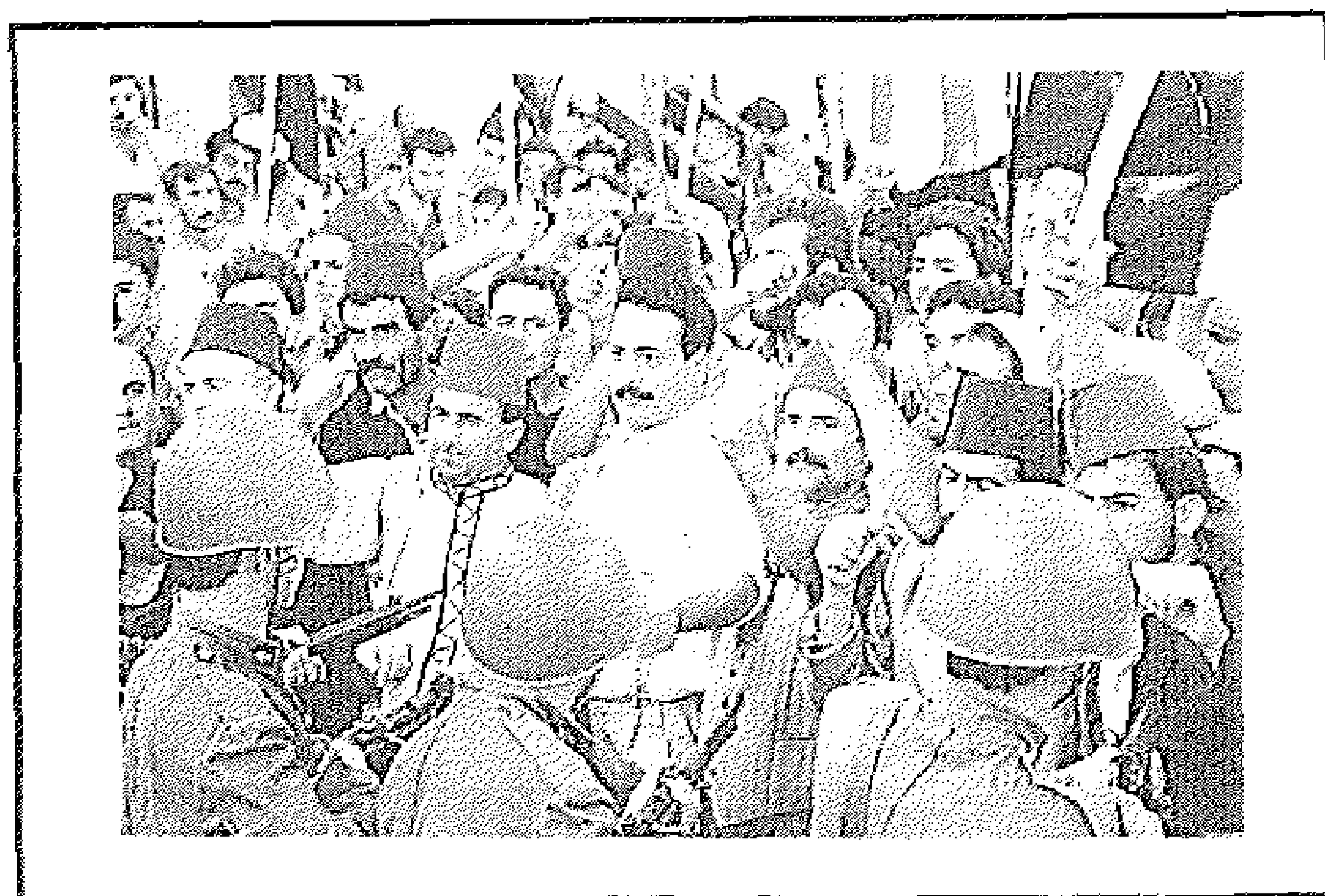
القبعة الثمينة (للأطفال ـ لقطة)



حد السيف (لقطة)



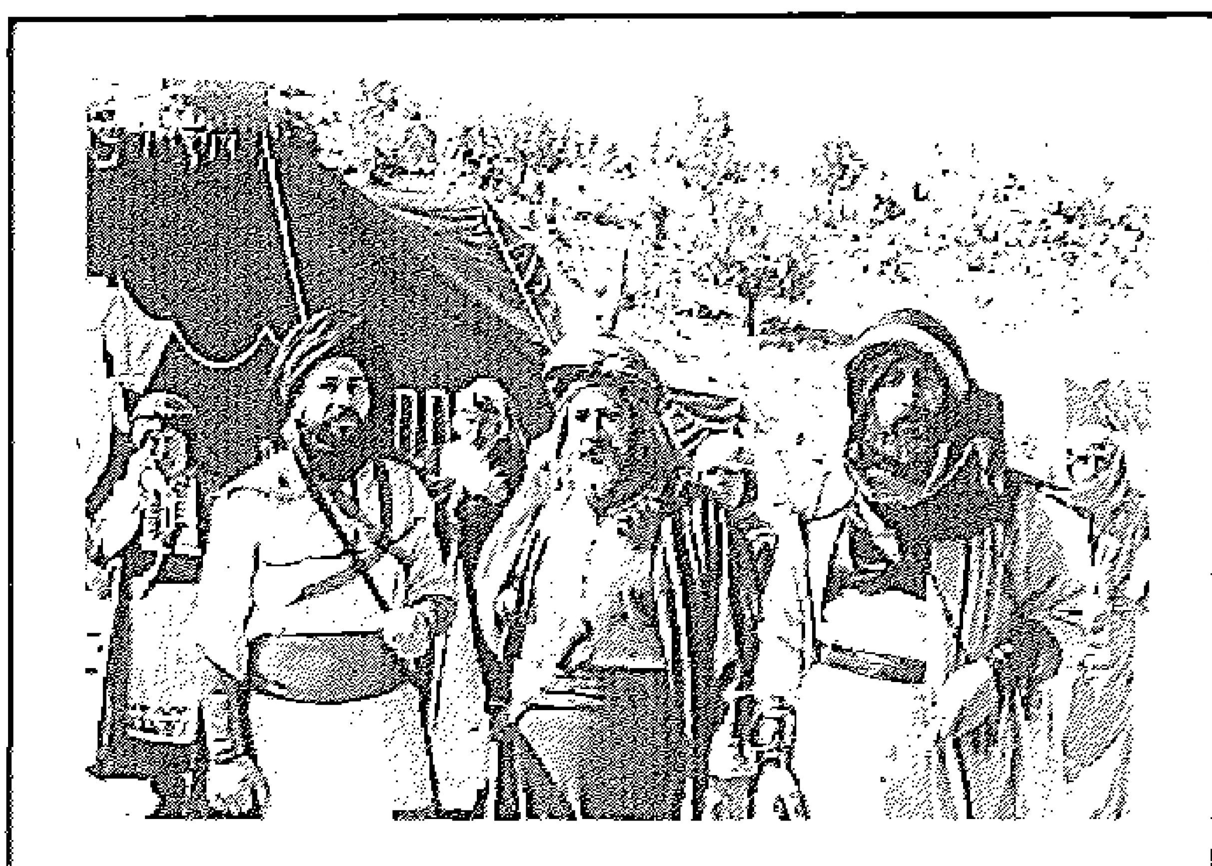
الأبواب السبعة (لقطة)



نهاية رجل شجاع (لقطة)



البركان (لقطة عمل)



البركان (لقطة)



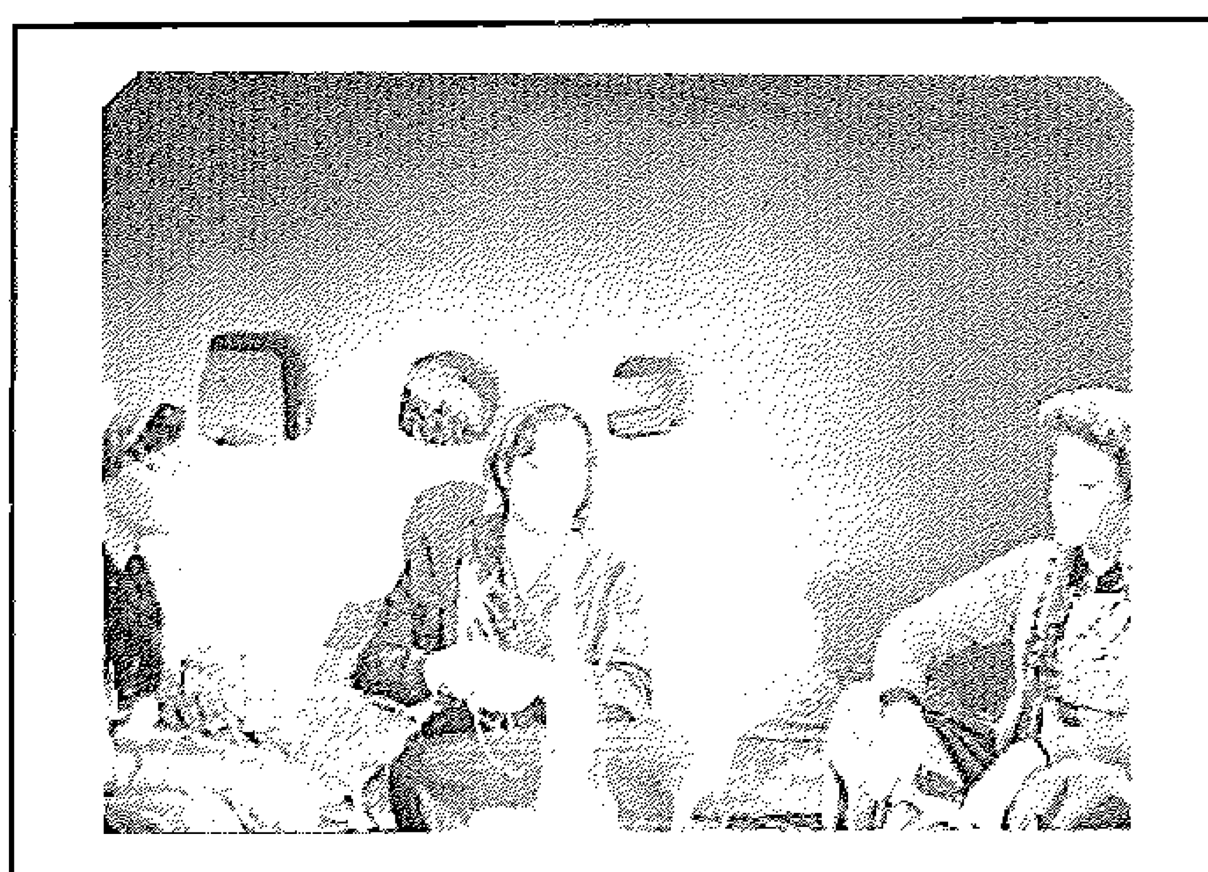
(لقطة)



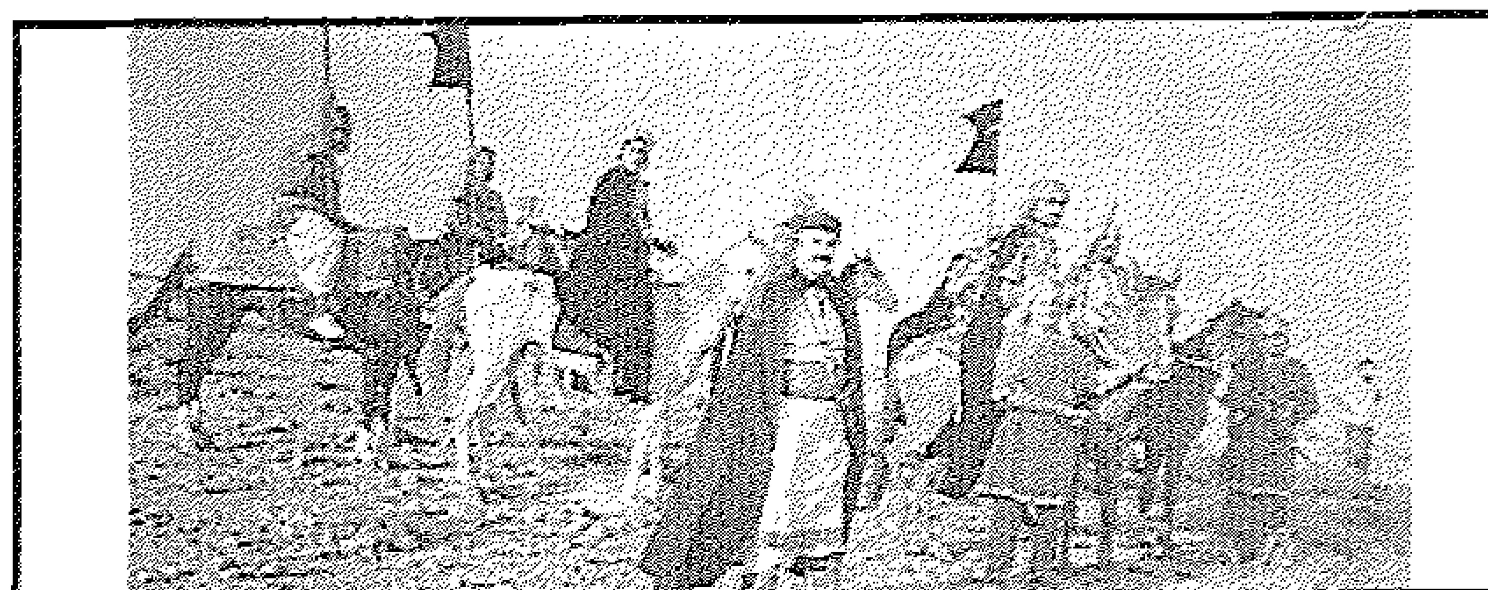
الطبيبة (لقطة)



حصاد السنين (لقطة)



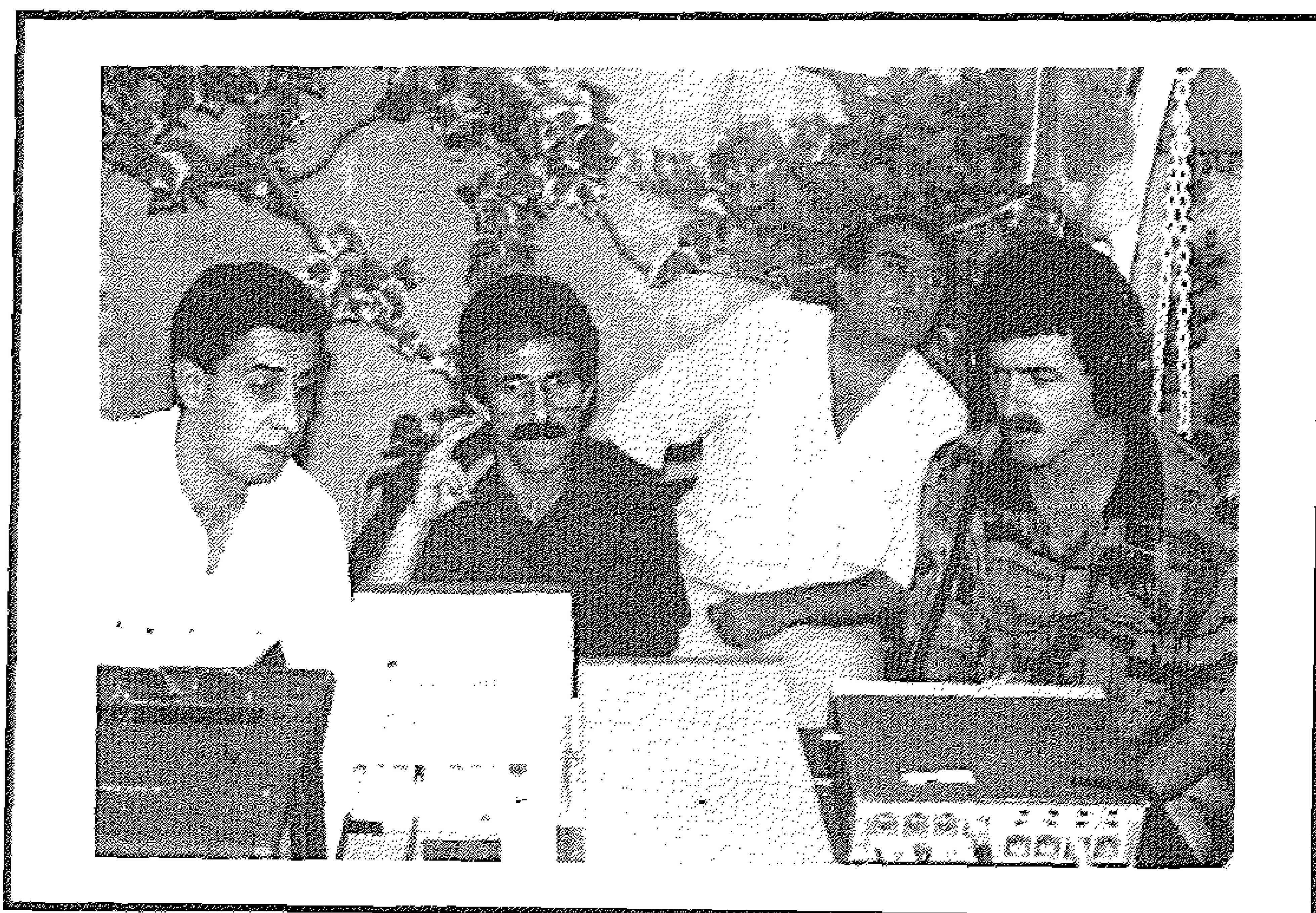
الجسر (لقطة)



حكايات حكيم الزمان
(لقطة)



المستجير
(لقطة)



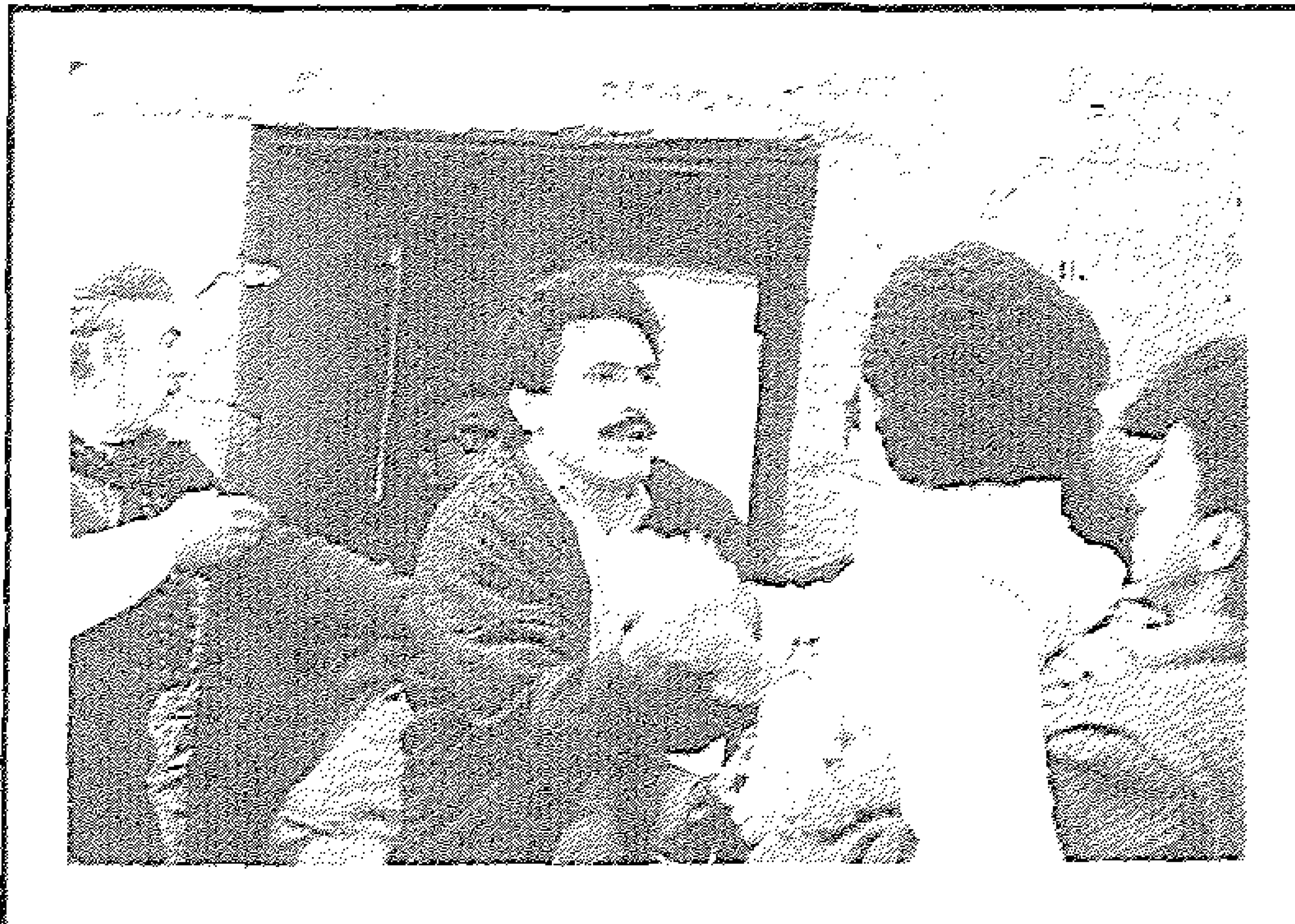
رجل
من القاع
(لقطة)



الفهيم
(لقطة)


درب التبانة
(لقطة)


دائرة النار (لقطة عمل)


دائرة النار (لقطة)


الوسيط
(لقطة)



عز الدين القسّام
(لقطة)



عز الدين القسّام (لقطة)



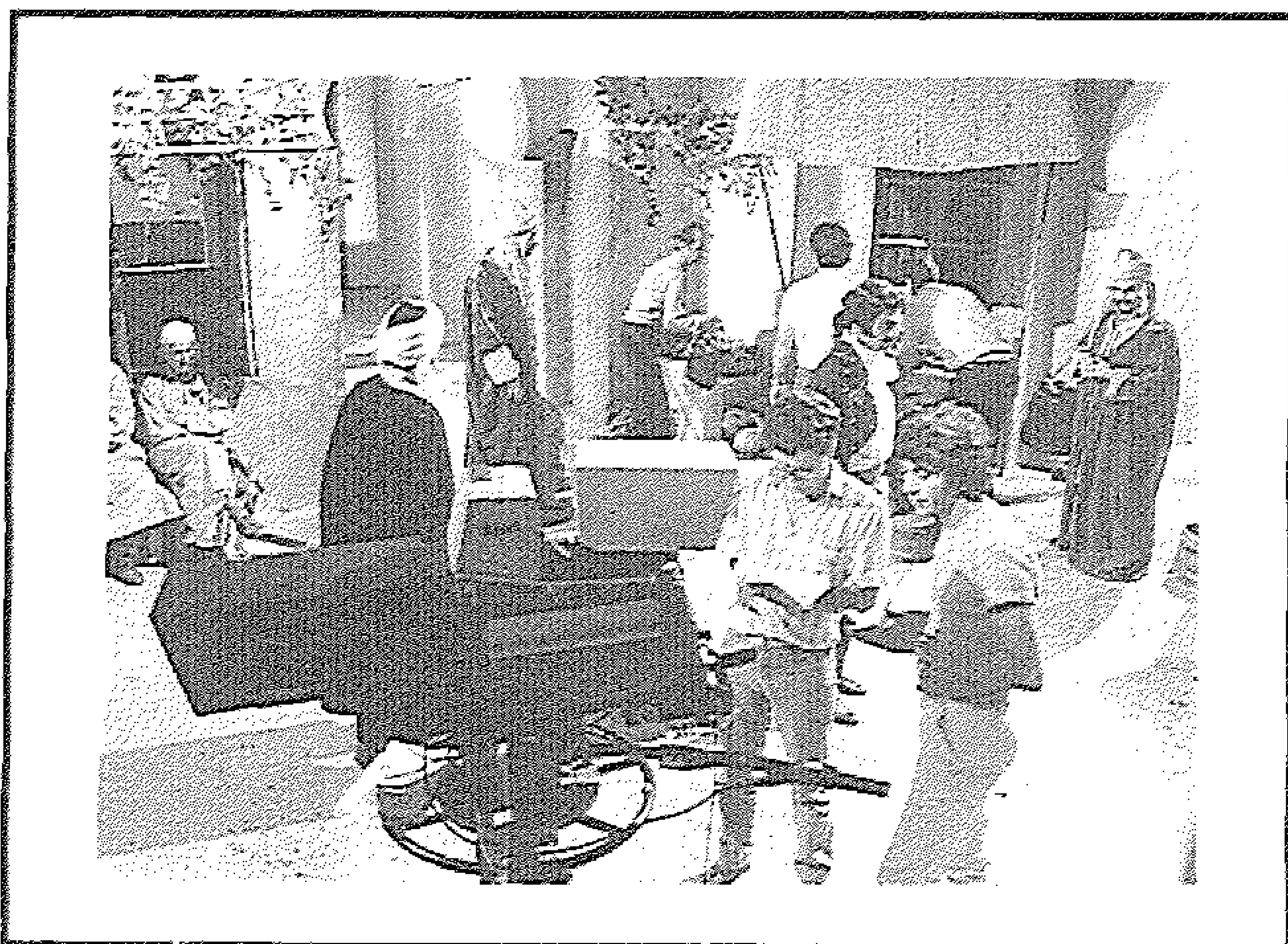
الدروب القصيرة (لقطة)



من المسلسلات البدوية (لقطة)



أيام شامية
(لقطة)



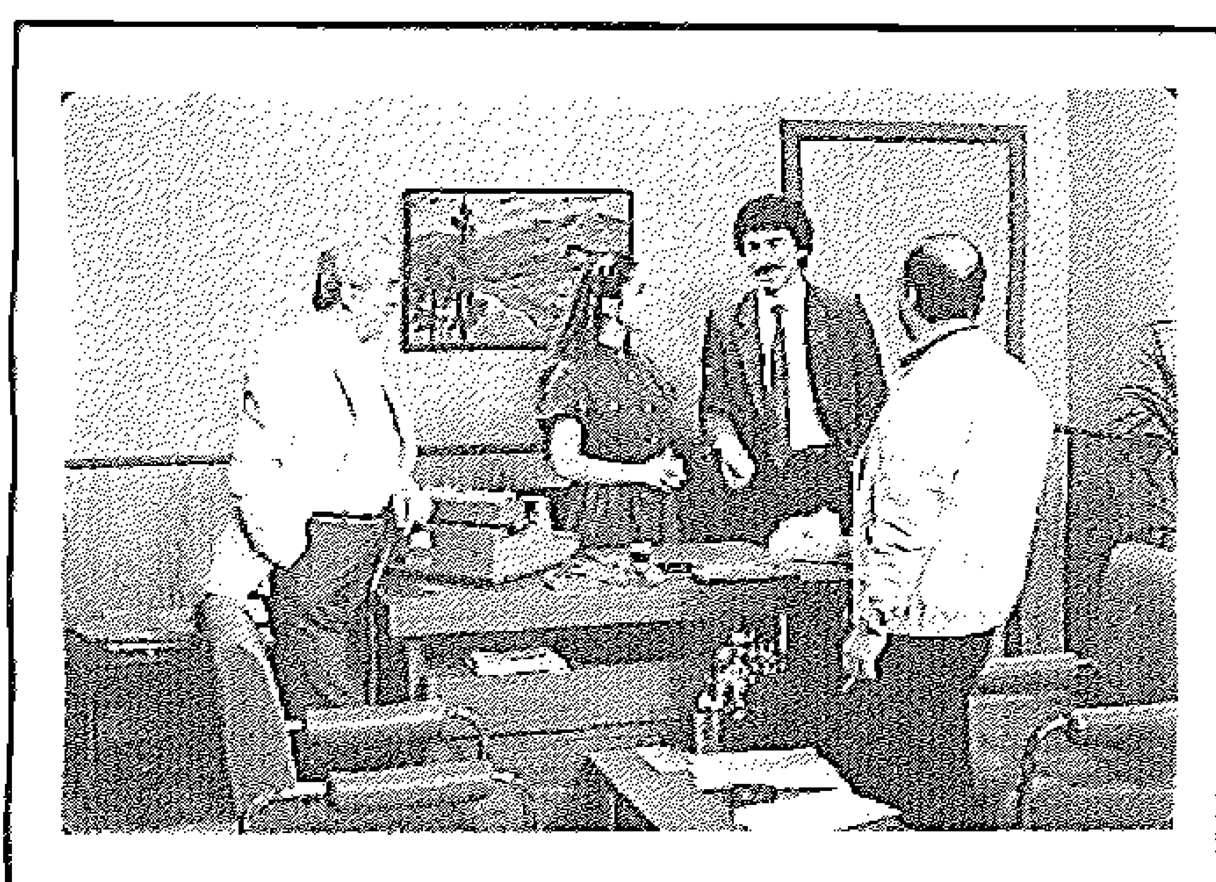
حرب السنوات الأربع
(لقطة عمل)



إرث الدم (لقطة)



أبو كامل
(لقطة)



الدروب القصيرة (لقطة)



الدروب القصيرة (لقطة)



الخطوات الصعبة (لقطة)



صور إجتماعية (لقطة)



النو (لقطة)



(لقطة)



صورة عائلية (لقطة)



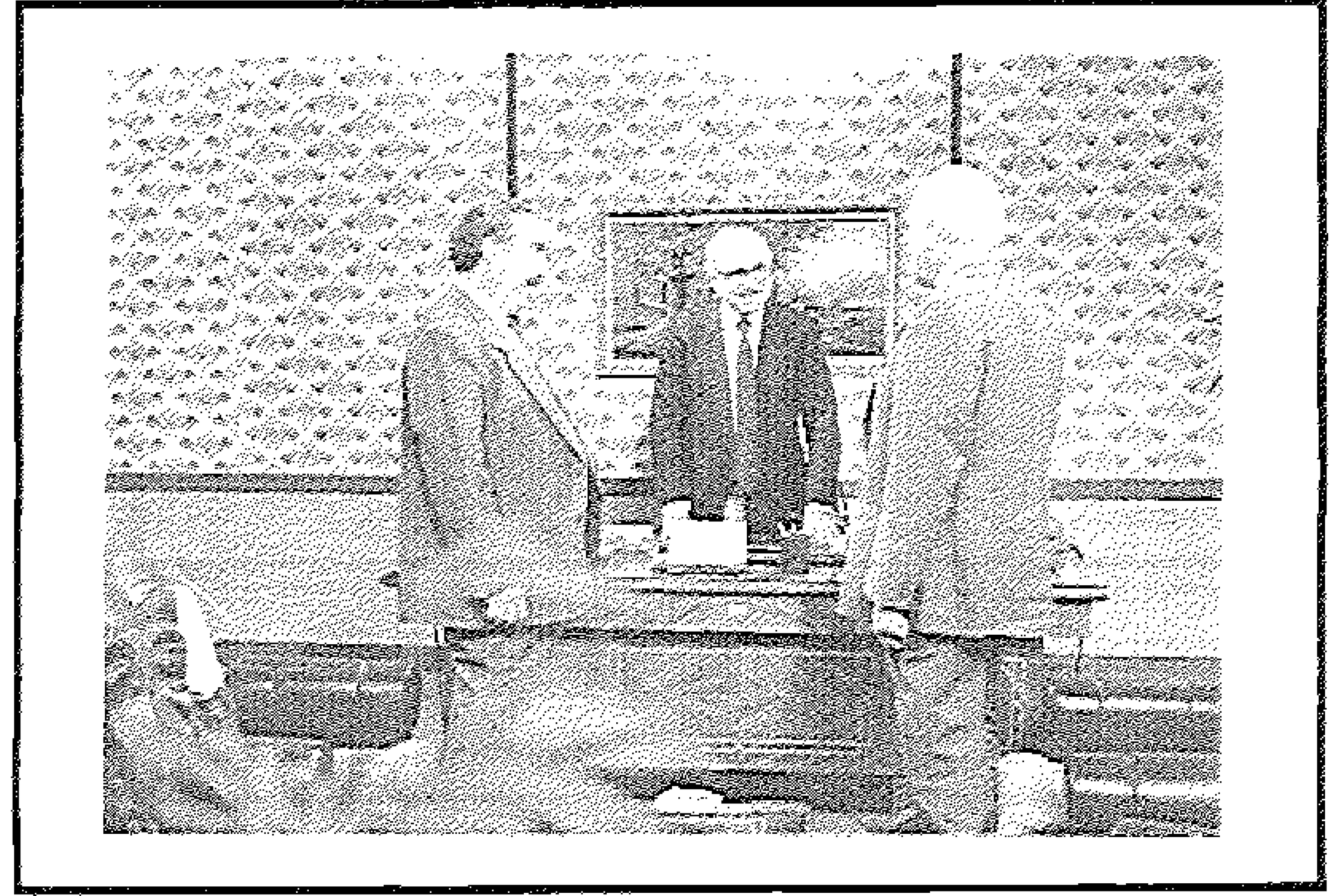
ليل الخائفين (لقطة)



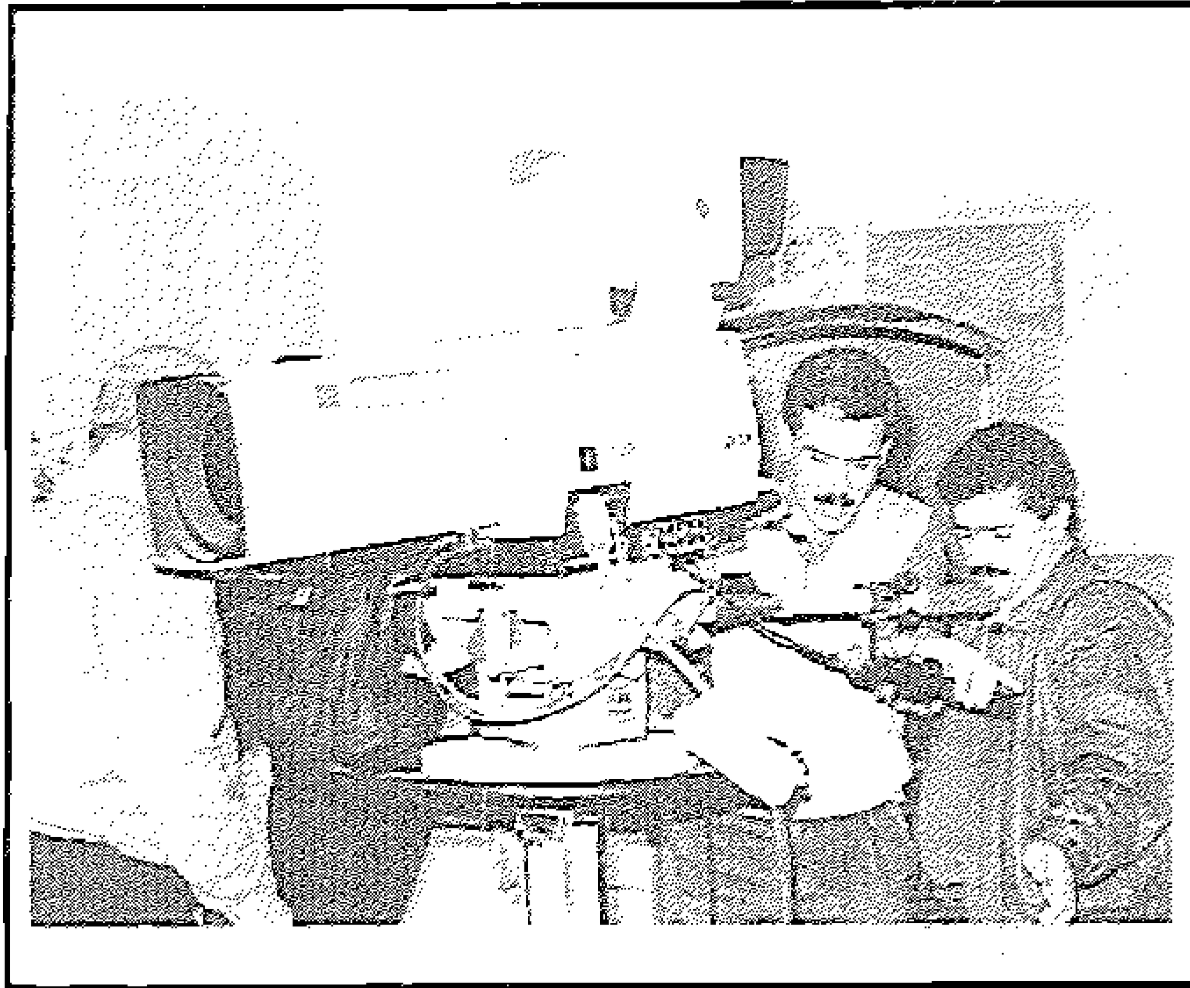
دمشق يا بسمة الحزن (لقطة)



رجال وضباب (لقطة)



الهجرة إلى الوطن (لقطة)



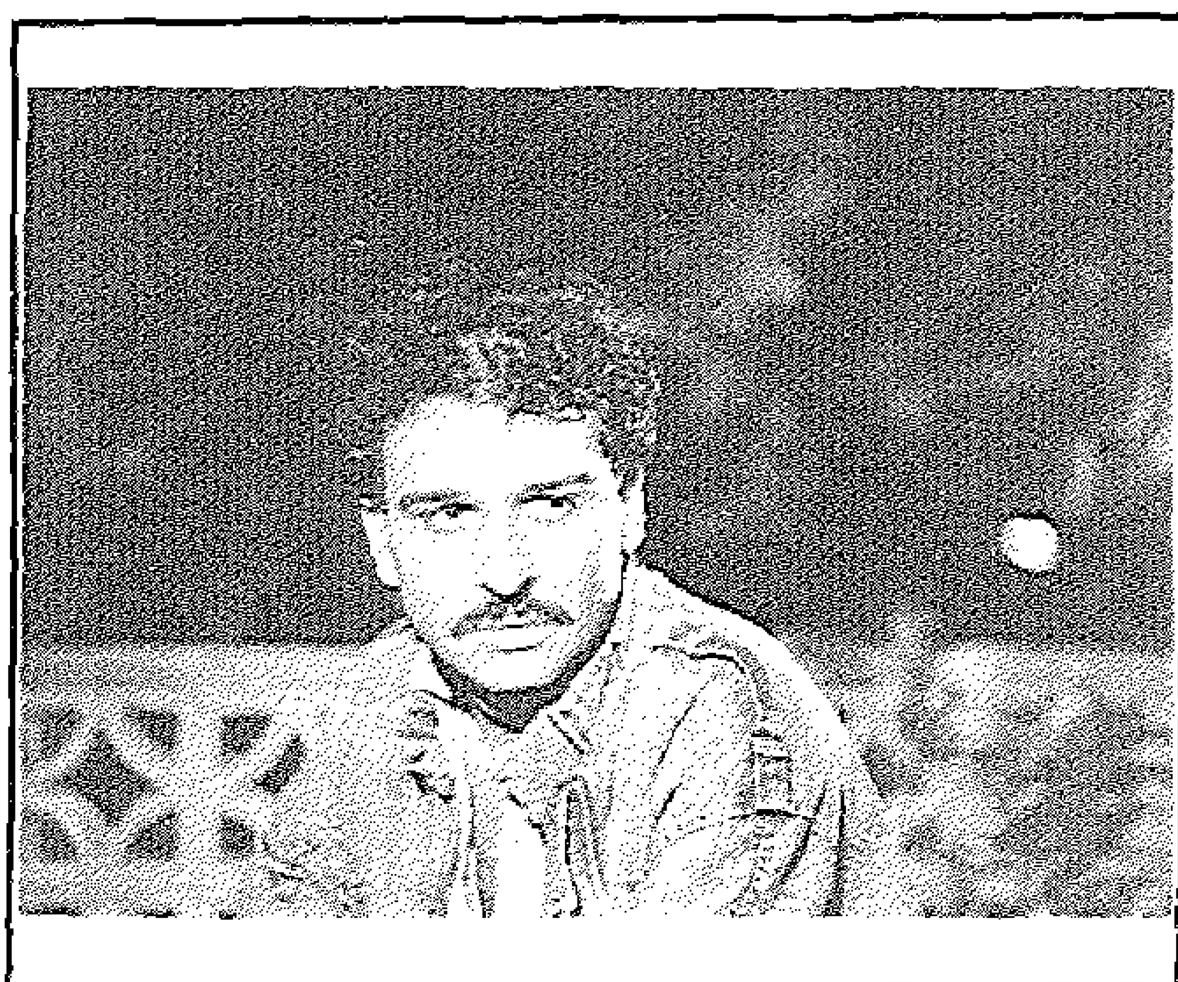
أيام شامية (لقطة عمل)



الجوارح (لقطة عمل)



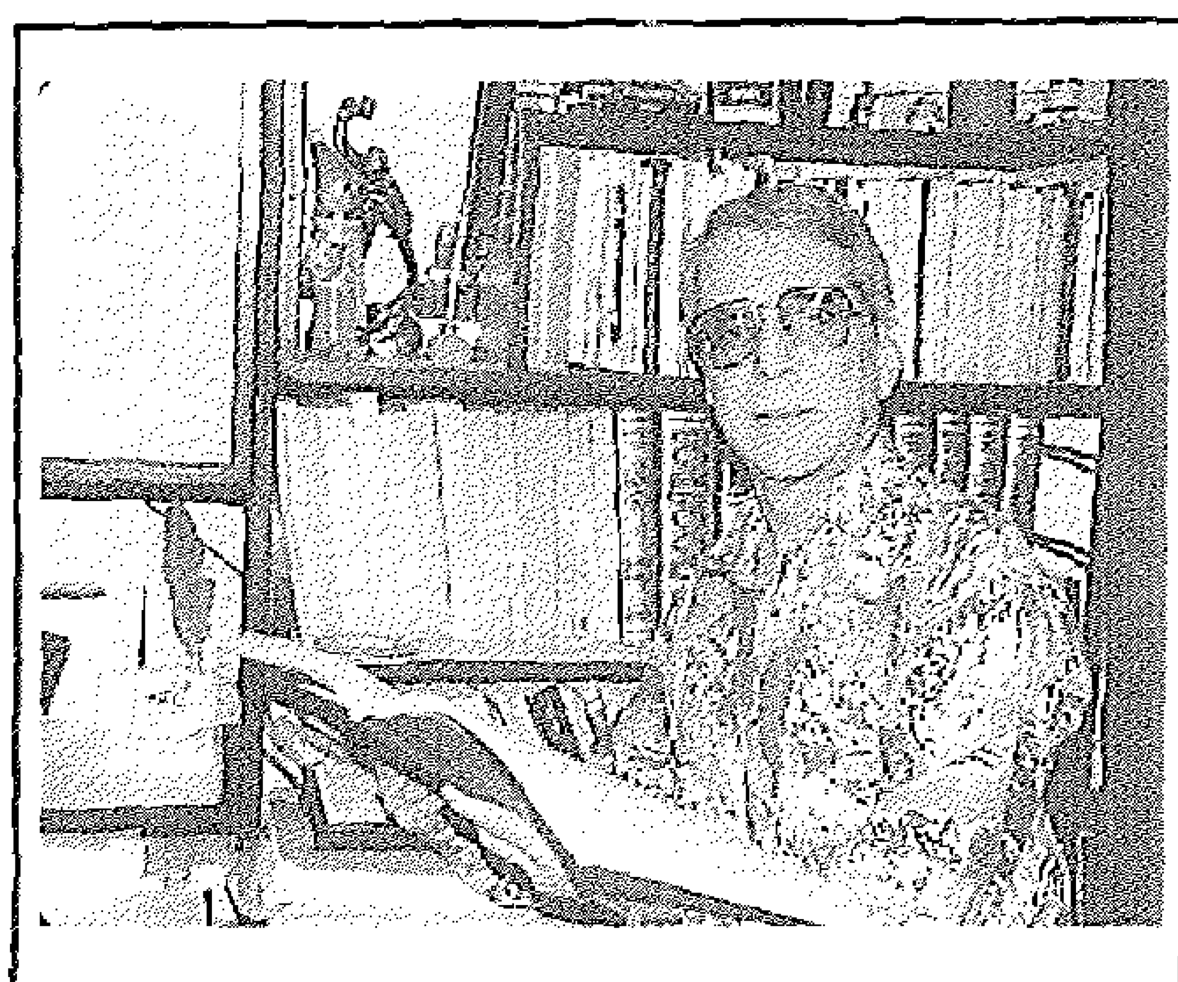
الذئاب (لقطة عمل)



نجمة الصبح (لقطة)



الطوق (لقطة)



المخرج جميل ولاية



الستار (لقطة عمل)



الاحتفال (لقطة عمل)

الفهرس

الفهرس

هذا الكتاب

يعالج هذا الكتاب، الذي هو الأول من نوعه في سورية، قضايا الدراما التلفزيونية السورية بدءاً من السيناريو ووصولاً إلى الإخراج، وذلك من خلال دراسة عدد من النصوص والأعمال الدرامية التلفزيونية أهمها:

١- هجرة القلوب إلى القلوب ٢- البركان ٣-نهاية رجل شجاع ٤- أيام شامية ٥- ليل الخائفين ٦-الجوارح ٧- العبابيد.

وقد استفاد الكاتبان، من حوارات مع عدد من كتاب ومخرجي وفنيي الدراما في سورية، ومن بينهم:

١- عبد النبي حجازي ٢- الياس ابراهيم ٣-جميل ولاية ٤- علاء الدين كوكش ٥- غسان جبري ٦-هيثم حقي ٧-بسام الملا ٨- يوسف رزق ٩- حسن م. يوسف ١٠-هاني السعدي ١١- حسان أبو عياش ١٢- أسماء فيومي ١٣- ابراهيم جودت ١٤- سميح شقير - وغيرهم.

كما يحتوي هذا الكتاب ألبوماً خاصاً بالدراما التلفزيونية السورية.

للطباعة والنشر والتوزيع
والترجمة والإعلان
دمشق